This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google books

https://books.google.com

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Princeton University Library
32101 081942458

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

VETVS & NOVVM TESTAMENTVM
DEI·SVB·NVMINE·VIGET
PRINCETON
UNIVERSITY
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

Digitized by Google

Digitized by Google

ARCHIVIO

STORICO

DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

Anno I - 1888

ROMA

LORETO PASQUALUCCI, EDITORE

M DCCC LXXXIX

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICI

N4 .A689 (5A) (RECAP)
H500

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Indice degli autori.

Anselmi (Anselmo). Nuovi documenti sull'altare robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arcevia. 369.

Baldoria (Natale). Un avorio del museo Vaticano. Studio iconografico. 119, 159, 311.

— Di un lavoro di Iacopo da Benevento falsamente attribuito ai Della Robbia. 430.

— « Pavan. Il rinascere della pittura in Italia nel sec. xiv » (Recensione). 329.

Beltrami (Luca) Il restauro della chiesa di S. Francesco in Bologna. 32.

— Un disegno inedito del palazzo Marino in Milano di Galeazzo Alessi. 145.

Bode (W.). « Yriarte, Matteo Civitali, sa vie et son œuvre » (Recensione). 43 *.

Cantalamessa (G.). Cronaca d'arte contemporanea. 42, 46. *

— Artisti ignoti nelle Marche. 375.

Carotti (Giulio). La chiesa di S. Francesco a Pisa. 87.

— Cronaca artistica contemporanea (Milano). 334.

Cavazza (Francesco). I progetti di restauro delle tombe dei glossatori Accursio, Odofredo e Rolandino de' Romanzi. 301.

Davari (S.). Lo stemma di Andrea Mantegna. 81.

Fabriczy (C. de). Scultura donatellesca a Solarolo. 331.

— Il busto in rilievo di Mantegna attribuito allo Sperandio. Una medaglia di Sperandio. 429.

— « Les collections des Médicis au xve siècle, par Eugène Müntz » (Recensione). 185.

— « M. A. Raimondi, étude historique et critique par Henri Delaborde » (Recensione). 231.

— « Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge, par Eug. Müntz » (Recensione). 281.

Fabriczy (C. de). « Les antiquités de la ville de Rome aux xive, xve et xvie siècles, par Eugène Müntz » (Recensione). 462.

Favaro (Antonio). « Correspondance de Rubens, publ. par Ch. Ruelens » (Recensione). 85.

Fisher (R. C.). Società internazionale di calcografia. 38.

Frizzoni (Gustavo). La quinta edizione del « Cicerone » di Burckhardt, anno 1884. 289.

Fumagalli (Giuseppe). Bibliografia. 54, 91, 237, 381.

— La prima edizione del « Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma ». 143.

Fumi (Luigi). Gli alabastri nelle finestre del duomo d'Orvieto e la vetrata a storie nella finestra grande di tribuna. 337.

Galeazzi (C.). Cronaca artistica contemporanea. 190, 234, 288, 379, 431, 467.

Gianuizzi (Pietro). Dimora dello Spagna a Macerata. 81.

— Benedetto da Maiano scultore in Loreto. 176.

— Documenti inediti sulla Basilica Lauretana. 273, 321, 364, 415, 451.

Gnoli (Domenico). Le opere di Donatello in Roma. 24.

— Nota all'articolo di A. Rossi: *La casa e lo stemma di Raffaello*. 7 *.

— I sepolcri di Maria Bibiena e di Baldassarre Peruzzi. 142.

— Il banco d'Agostino Chigi. 172.

— Le demolizioni in Roma. - Il palazzo Altoviti. 202.

— Un nuovo documento sulla casa di Raffaello. 228.

NB. Nel secondo fascicolo venne per errore ripetuta la numerazione delle pagine del primo: perciò le pagine di quello sono state negli indici distinte con un * dopo il numero.

Digitized by Google

Gnoli (Domenico). Le demolizioni in Roma. - Il palazzo dei Bini. 268.
— Disegni del Bernini per l'obelisco della Minerva in Roma. 398.
Harck (Fritz). Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino. 102.
Imparato (Francesco). Contributo alla storia delle collezioni artistiche in Roma nel secolo XVII. 456.
Lehrs (Max). Una nuova incisione in rame del maestro alle Banderuole in Ravenna. 444.
Luzio (Alessandro). Isabella d'Este e due quadri di Giorgione. 47.
— Ancora Leonardo da Vinci e Isabella d'Este. 181.
— Giulio Campagnola, fanciullo prodigio. 184.
— Disegni topografici e pitture dei Bellini 276
Luzio (Alessandro), Renier (Rodolfo). Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano. 433
Maresca (Antonino). La tomba di Roberto d'Angiò in Napoli. 304.
Maruti (O.). Miscellanea. 464.
— « CALIARI, Paolo Veronese - BERTOLOTTI, Le arti minori alla corte di Mantova nei sec. XV-XVII - MOLMENTI, I pittori Bellini - ROSSI, La patria di Sperandio » (Recensioni). 279.
— « ZONGHI, Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano. - ZONGHI, L'anno della morte di Gentile da Fabriano. - SCHIAVON, Guariento, pittore padovano » (Recensioni). 330.
— « WOLTMANN u. WOERMANN, Geschichte der Malerei » (Recensione). 372.
— « SERVANZI-COLLIO, Pitture nella chiesa di San Giovanni in Urbino (Recensione). 372.
— « Cesare MASINI, Storia della Pinacoteca di Bologna » (Recensione). 464.
Motta (Emilio). Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Pellegrini. 43 *.
Müntz (Eugenio). L'oreficeria a Roma durante il regno di Clemente VII. 14, 35 *, 68, 132.
— Gli allievi di Raffaello durante il pontificato di Clemente VII. 447.
Paoli (E. De). Donazioni di Michelangelo a Francesco Amatore, detto Urbino, e ad Antonio del Francese, suoi domestici. 76.
Phillips (Claude). Esposizione della R. Accademia di Londra. Marmi e bronzi del Rinascimento italiano. 97.
Renier (Rodolfo). Vedi: Luzio (Alessandro), Renier (Rodolfo).
Ricci (Corrado). Lorenzo da Viterbo. 26 *, 60.
— Un documento su Giovanni da Brescia. 82.
Rossi (Adamo). La casa e lo stemma di Raffaello. Nuovi documenti. 1*.
— Cola dell'Amatrice a Norcia. 83.
— Nuovi documenti su Bramante. 134.
Rossi (Umberto). Pastorino a Reggio d'Emilia. 229.
Rossi (Umberto). Cristoforo Geremia. 404.
— Il Pisanello e i Gonzaga. 453.
Thode (H.). « CAVALCASELLE e CROWE, Storia della pittura in Italia » (Recensione). 137.
Tikkanen (J. J). Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana. 212, 257, 348.
Timarchi (Italo). La R. Calcografia. Scopo dell'istituto, sua decadenza, riforme. 224.
Toschi (G. B.). Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo San Donnino. 14 *.
Tschudi (H. von). Scultori italiani della Rinascenza. (Recensione dell'opera del *Bode*, *Italienische Bildhauer der Renaissance*). 48.
— « COURAJOD, La porte du Tabernacle de la cuve baptismale du Baptistère de Sienne » (Recensione). 84.
Venturi (Adolfo). Il « Cupido » di Michelangelo. 1.
— Nuovi documenti su Leonardo da Vinci. 45.
— Di chi fosse figlio il pittore Baldassarre d'Este 42 *.
— Gian Cristoforo Romano. 49, 107, 148.
— Di un medaglista sconosciuto del Rinascimento. 74.
— Gian Francesco de' Maineri, pittore. 88.
— Giuseppe Campori (Necrologia). 91.
— Ercole Grandi. 193.
— Lorenzo Costa. 241.
— Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore e di un discepolo del Francia. 278.
— Leone Leoni incisore della zecca del duca di Ferrara. 327.
— Raccomandazione a pro di Lorenzo Costa e de' suoi fratelli. 328.
— Due teste marmoree eseguite dallo scultore Alfonso Lombardi per il duca di Mantova. 328.
— Il monumento di Giovanni Sadoleto, opera di Cristoforo Stoporone. 332.
— Sperandio da Mantova. 385.
— Bassorilievi di Mino da Fiesole. 412.
— Documento sul Pisanello. 424.
— Quadri in una cappella estense nel 1586. 425.
— Una collana di Gio. Pomatello. 426.
— Un viaggio del Begarelli. 426.
— Di un antichissimo candelabro pel cero pasquale. 427.
— Cesare Maccari e le sue pitture nella sala del Senato. 439.
— Alfredo Armand - Both de Tauzia (Necrologia). 466.
— Miscellanea. 51, 45 *, 89, 143, 189, 464.
— « MÜNTZ, Giovanni di Bartolo da Siena » (Recensione). 329.
— « MÜNTZ, La colonne théodosienne à Constantinople (Recensione). 372.
— « Beschreibung der Bildwerke der christ. Epoche u. s. w ». (Recensione). 373.

Digitized by Google

II.

Indice delle illustrazioni.

Pag.

1 - Il *Cupido* del museo di Torino.
10 - Il *Cupido* di Mantova.
15 - Un disegno di oreficeria di scuola romana.
23 - Medaglia di Leone X.
27 - Pietra sepolcrale del Crivelli, lavoro di Donatello.
29 - Il *S. Giovanni* in legno del Laterano, creduto di Donatello.
33 - Tribuna della chiesa di S. Francesco in Bologna.
1* - Prospetto della casa di Raffaello. (Da una stampa del Lafreri del 1549).
5* - Casa di Raffaello. (Da un disegno di Domenico Alfani).
6* - Stemma di Raffaello. (Id.).
7* - Frammento di disegno attribuito a Domenico Fiorentino.
8* - Pianta di Borgo ov'è situato il palazzo di Raffaello.
10* - Pianta d'angolo della casa di Raffaello.
12* - Angolo del palazzo di Raffaello disegnato dal Palladio.
15* - *Davide,* scultura di Benedetto Antelami nella cattedrale di Borgo S. Donnino.
20* - *Ercole che uccide il leone,* scultura dello stesso.
28* - *Lo sposalizio della Madonna,* affresco di Lorenzo da Viterbo nella chiesa della Verità in Viterbo. (*Tavola fuori testo*).
31* - Uno degli scompartimenti della vôlta della cappella Mazzatosta. Affresco dello stesso.
38* - Cupola di S. Eligio degli orefici in Roma.
51 - Busto di Beatrice d'Este. (Museo del Louvre).
53 - Mausoleo di Gian Galeazzo Visconti. (Certosa di Pavia).
56-58 - Tre bassorilievi del monumento di Gian Galeazzo Visconti.
65 - Parte del pavimento nella chiesa della Verità in Viterbo.
75 - Medaglia di Giovanni Metra. (R. Galleria Estense di Modena).
81 - Stemma di Andrea Mantegna.
105 - Quadro di Domenico Panetti. (Galleria privata a Berlino).

Pag.

109 - Porta in marmo di Gian Cristoforo Romano. (Castello di Mantova).
111 - Medaglie d'Isabella d'Este, di Giulio II e di Maria d'Aragona, gettate da Gian Cristoforo Romano.
115 - Arca della Beata Osanna (dai Bollandisti).
121 - Avorio del museo Vaticano.
129 - Schizzi da un avorio, pubblicato dal Labarte.
135 - Palazzo del cardinal Soderini.
136 - Casa del medico Febo Brigotti.
146, 147 - Quattro disegni di Galeazzo Alessi per il palazzo Marino in Milano.
149 - Monumento di Pier Francesco Trecchi. (Chiesa di San Vincenzo a Cremona).
152, 153 - Due genietti del monumento di P. F. Trecchi.
155 - Scompartimento ad ornati del monumento di P. F. Trecchi.
159 - *La nascita di Cristo.* (Facciata della cattedrale d'Orvieto).
161 - Avorio del museo Vaticano
164, 165, 167 - Tre schizzi dell'*Adorazione dei Magi,* da avori medievali.
168 - *Adorazione de' Magi.* (Facciata della cattedrale d'Orvieto).
169 - *Adorazione de' Magi* di Andrea Orcagna. (Chiesa d'Or S. Michele a Firenze).
173 - Pianta della casa e del cortile de' Chigi in Banchi.
174 - Stato odierno del banco d'Agostino Chigi.
177-179 - Due lunette di terracotta smaltata. (Basilica di Loreto).
197 - Soffitto di una sala nel palazzo ora Scrofa-Calcagnini a Ferrara, dipinto da Ercole Grandi.
200 - Ancona dell'altar maggior dell'oratorio della Scala a Ferrara. Opera di Ercole Grandi.
202 - Stemma della famiglia Altoviti.
203 - Prospetto delle case dove poi sorse il palazzo Altoviti. (Dal panorama di Mantova).
205 - Veduta del palazzo Altoviti.
207 - La vôlta dello scrittoio di Bindo Altoviti, dipinta dal Vasari.
208 - *Trionfo di Cerere* nello scrittoio di Bindo Altoviti, dipinto dal Vasari.

Digitized by Google

Pag.
209 - Parte di vôlta dello scrittoio di Bindo Altoviti, dipinta dal Vasari.
211 - Busto in bronzo di Bindo Altoviti. Opera di B. Cellini.
217 - Avorio del museo di Berlino.
245 - Lorenzo Costa. Ritratto di Gio. II Bentivoglio. (Galleria Pitti a Firenze).
248 - *Madonna in trono e famiglia Bentivoglio.* Dipinto di Lorenzo Costa nella cappella Bentivoglio a Bologna.
249 - *Madonna e santi* nella cappella Baciocchi. (Parte del dipinto di L. Costa in S. Petronio a Bologna).
252 - *S. Petronio, S. Francesco d'Assisi e S. Tommaso d'Aquino.* Dipinto di L. Costa nella pinacoteca di Bologna.
254 - *Conversione di Valeriano.* Dipinto di L. Costa nell'oratorio di S. Cecilia in Bologna.
255 - *S. Cecilia distribuisce le sue ricchezze ai poveri.* Dipinto dello stesso, *ivi.*
258, 264 - Cinque schizzi della rappresentazione della Genesi nei mosaici di S. Marco a Venezia. (Creazione dei rettili - *Inspiravit in faciem eius spiraculum vitae* - Il Paradiso - Creazione d'Eva - Gli uomini odono la voce del Signore).
268 - Prospetto del palazzo dei Bini a Roma.
269 - Il palazzo dei Bini in demolizione.
271 - Stemma e putti nella gran sala del palazzo dei Bini. Dipinto di Pierin del Vaga.
283 - Piatto in maiolica di Giorgio da Gubbio (donato da S. M. il Re al museo artistico-industriale di Roma).
284 - Piatto già nella raccolta Castracani di Urbino (recentemente acquistato dal museo artistico-industriale di Roma).
291 - Ritratto detto di Pico della Mirandola. (Galleria degli Uffizi).
297 - Gruppo di combattenti (da un disegno di Raffaello nell'Accademia di B. A. in Venezia).
298, 299 - Giovane ignudo e Madonna inginocchiata (da due disegni da attribuirsi a B. Pinturicchio, nell'Accademia di B. A. in Venezia).

Pag.
303 - Tombe dei glossatori Accursio, Odofredo e Rolandino de' Romanzi.
305 - Tomba di Roberto d'Angiò. (Chiesa di S. Chiara in Napoli).
306 - Sarcofago della tomba di Roberto d'Angiò.
307 - Statua di Roberto d'Angiò.
314 - Gesù crocifisso, secondo le rappresentazioni del sec. IX.
320 - Schizzo della crocifissione, secondo antichi monumenti.
340 - Vetrata a storie nella finestra grande di tribuna del duomo d'Orvieto.
341 - Riquadro della vetrata nella finestra grande di tribuna, *ivi.*
345 - Vetrata eseguita alla maniera del secolo XV dal cav. F. Moretti, *ivi.*
351, 357 - Schizzi comparativi dai mosaici dell'atrio di S. Marco e dalla Bibbia Cottoniana. (*In principio creavit Deus* - Dio che benedice un giardino - La presentazione d'Eva - L'ubbriachezza di Noè - Abramo riceve l'ordine da Dio - Abramo prepara la partenza - Abramo conduce seco Agar - L'angelo trova Agar presso la fonte - I tre angeli ospiti d'Abramo - Giuseppe spiega i sogni ai servi di Faraone - Giuda giura di riportare Beniamino).
370 - Altare robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arcevia.
399-403 - Disegni del Bernini per l'obelisco della Minerva in Roma. (Sette progetti, e stato attuale).
413, 414 - Fatti della vita di S. Girolamo. (Quattro bassorilievi di Mino da Fiesole).
439 - Vôlta della sala del Senato, dipinta da Cesare Maccari. (*Tavola fuori testo*).
— *Attilio Regolo,* affresco di Cesare Maccari, *ivi* (Id).
— *Cicerone e Catilina,* dello stesso, *ivi* (Id.)
— *Appio Claudio,* dello stesso, *ivi* (Id.)
445 - Una Madonna, incisione in rame del maestro alle Banderuole.
— Ad ogni articolo iniziali ornate, tolte da mss. del Rinascimento o da incunabuli.
— Frontespizio architettonico, da un codice membranaceo del secolo XV, dedicato a Leone X.

Digitized by Google

III.

Indice dei nomi e delle cose notabili.

A

Abbaco (Antonio) - Vedi: Labacco.
Accolti (Pietro), 4*.
Accursio: sua tomba, 301.
Agabiti Pietropaolo da Sassoferrato, 369.
Agostino di Duccio, 49.
Alabastri delle finestre del duomo d'Orvieto, 337.
Albani (Pietro), 388.
Albano (Taddeo), 47.
Alberti (Giovanni) da Milano, muratore, 273.
Aldi (Pietro): cenni necrologici, 191.
Aldighieri da Zevio, 140.
Alessi (Galeazzo): un disegno inedito per il palazzo Marino, 145.
Alessio (Galeazzo), perugino, 55.
Alfani (Domenico), pittore perugino: suoi mss. 4*.
Altamura. Cattedrale: sculture del pulpito, 128.
Altoviti (Famiglia): notizie su lei e sul suo palazzo in Roma, 202.
Amandola. Chiesa di Santa Maria a piè di Agello: affresco attribuito a Panfilio di Spoleto, 377.
Amandola: porta di Sant'Agostino, 376.
Amatore (Francesco), 76.
Amatrice (Cola dell') a Norcia, 83.
Andrea da Bologna, 138.
Andrea di Mino da Siena, 339.
Antelami (Benedetto): sue sculture a Borgo San Donnino e a Parma, 14*.
Antonello da Messina, 294.
Antonio da Ferrara, 139.
Antonio da Pavia (Un quadro ignoto di) 45*.
Antonio (Maestro) da Venezia, 342.
Appolini (Giuliano de): una sua medaglia, 91.
Apollonio greco, pittore, 215.
Arcevia. Chiesa di San Medardo: altare robbiano, 369.
Armand (Alfredo): cenni necrologici, 466.
Aronco (D'), 43.
Arsago (Paolo), orefice, 21.
Aspelonga. Chiesa di Santa Lucia: Madonna di Panfilio da Spoleto, 377.
Avanzi (Jacopo degli), 138, 140.
Avogario (Pietro Bono), 387.
Avorii (Due) del museo Vaticano, 119, 160.

B

Baccio da Firenze, scultore, 307.
Baldassarre da Cesena (Monumento di), 284.
Baldini (Baccio): di alcune stampe a lui attribuite, 39.
Balducci (Giovanni), 126.
Balduccio (Giacomo), 22.
Balestrieri (Gabriele), 457.
Barabino (Niccolò), 43.
Barbarigo (Agostino), 396.
Barbazza (Andrea), 394.
Barcellona: Esposizione internazionale, 192.
Barisano da Trani, 24*.
Barnaba (Fra) da Modena, 90, 139.
Baroni (Francesco), 339.
Baronzi (Giovanni), 138.
Bartolomeo de Camulio, 139.
Basaiti (Marco), 295.
Bassi (Monumento a Ugo), 380.
Basso (Girolamo), 177.
Bastard d'Estang: « Peintures et ornemens des manuscrits », 52.
Baviera, pittore - Vedi: Carroccio (Baverio).
Beckerath (Collezione von), 102, 104.
Begarelli (Antonio), scultore, 426.
Belli (Valerio), 14.
Bellini (Jacopo, Gentile e Giovanni): 198, 280, 294, 372.
Bellini (Jacopo, Gentile e Giovanni): loro lavori per la corte dei Gonzaga, 277.
Beltrami (Luca), 380.
Benedetto da Maiano, 50, 100.
Benedetto da Maiano, scultore in Loreto, 176.
Bentivoglio Giovanni, 393.
Bentivoglio (Giovanni II): suo medaglione in bronzo, 64.
Bentivoglio (Giovanni II): suo busto in terracotta, 465.
Bergamina-Visconti (Cecilia): suo ritratto fatto da Leonardo, 45, 131.
Bernardi (Giovanni), 14.
Bernini: suoi disegni per l'obelisco della Minerva in Roma, 398.
Berlino. Gallerie private: opere di maestri ferraresi, 102.
Berlino. Museo Reale: acquisto di alcune sculture e pitture italiane medievali, 233.
Berlino. Museo Reale: avorio del sec. XI, 215.
Berlino. Museo Reale: quadri di maestri ferraresi, 102.
Berlino. Museo Reale: raccolta di sculture italiane del Rinascimento, 48.
Berlino. Raccolta de Beckerath: disegni di artisti ferraresi, 104.
Bibbia Cottoniana: sue relazioni con i mosaici dell'atrio di S. Marco, 212, 351.
Bianchi (Francesco), 102.
Bibiena (Maria): suo sepolcro, 142.
Biella. Monumento a Quintino Sella, 431.
Bini (Famiglia): notizie su di lei e sul suo palazzo in Roma, 268.
Bitino di Faenza, 138.
Boccaccino, 244.
Bologna. Cappella Bentivoglio: dipinti del Costa, 242.
Bologna. Chiesa di Mezzarata: antichi affreschi, 139.
Bologna. Chiesa di San Francesco in Bologna: suo restauro, 32.
Bologna. Chiesa di San Petronio: concorso per la facciata, 44.
Bologna. Chiesa di San Petronio: pitture di Lor. Costa nelle cappelle Vaselli e Baciocchi, 243, 246.
Bologna: esposizione nazionale di Belle Arti, 191.
Bologna: monumento a Ugo Bassi, 380.
Bologna: monumento a Vittorio Emanuele, 234.
Bologna. Oratorio di Santa Cecilia: pitture del Costa, 249.
Bologna: palazzo dei Bentivoglio, 393.
Bologna. Pinacoteca: *San Petronio*, di Lor. Costa, 247.
Bologna. Pinacoteca: sua storia, 464.
Bologna. Tombe di Accursio, Odofredo e Rolandino dei Romanzi: loro restauro, 301.
Bolognola. Chiesa matrice: Madonna di Giulio Vergari, 375.
Bonamico, scultore, 25*.
Bonanno da Pisa, 25*.
Bonatto (Alessandro), 10.
Bonino (Giovanni), 339.
Bonsignori (Francesco), 234.
Bonsignori, di Verona, 46*.
Borgia (Lucrezia): suo busto, 100.
Borgo (Girolamo del), orefice, 22.
Borgo San Donnino. Cattedrale: sculture attribuite a Benedetto Antelami, 14*.
Bortone (Antonio), 431.
Bosco (Girolamo del), orefice, 22.
Both de Tauzia (Visconte): cenni necrologici, 466.
Botti (Guglielmo), 467.
Botticelli (Sandro), 290, 465.
Botticini (Francesco), 50.
Bramante (Nuovi documenti su), 134.
Bramante restaura la casa di Raffaello, 2*.
Braun: sue pubblicazioni fotografiche, 52.
Brentano (Giuseppe), 379.
Bressanin, pittore, 43.
Brigotti (Febo): sua casa in Roma, 136.
Briosco (Benedetto), 55.
Brognolo (Lodovico), 396.
Buonarroti (Michelangelo) - Vedi: Michelangelo.
Buonfranceschi (Agostino), 387.
Burckhardt (La V edizione del *Cicerone* di), 289.
Busti (Agostino), 101.

C

Calcografia (La R.) di Roma: suo scopo, decadenza, riforme, 225.
Calderini, architetto, 44.

Digitized by Google

Caliari (Paolo) - Vedi: Paolo Veronese.
Campagnola (Giulio), fanciullo prodigio, 184.
Campori (Giuseppe): necrologia, 91.
Campori (Collezione), 45*.
Candelabri (Antichi) pel cero pasquale, 427.
Cantelma (Margherita), 59.
Capitaneis (Pompeo de), orefice, 21.
Capponi (Rafaellino), 292.
Caprini (Conti), di Perugia, 1*.
Capua. Chiesa di S. Angelo in Formis: affreschi antichi, 214.
Caradosso, 14.
Carbone (Ludovico), 387, 388.
Carlo I d'Inghilterra compra i quadri e i marmi dei Gonzaga, 9.
Carnevali, 191.
Carnovale (Fra), pittore, 292.
Carpaccio, 295.
Carretto (Ilaria del), suo sarcofago, 190.
Carroccio (Baverio), pittore da Parma, 449.
Casali (Catalano), 394.
Casio (Girolamo), 278.
Cassioli, 467.
Castel Fiorentino. Chiesa di S. Verdiana: quadri di Annibale Gatti, 191.
Castellano (Maestro), intarsiatore, 186.
Castracani (Raccolta), 284.
Cave. Chiesa di S. Carlo: candelabri antichissimi d'altare, 427.
Cedrino (Marino): notizie su di lui, 376.
Cellini (Benvenuto), 14.
Cellini (Benvenuto), scolpisce in bronzo il busto di Bindo Altoviti, 210.
Cervi (Pandolfo), 230.
Chiaffarino, 190, 191.
Chigi (Agostino): suo banco in Roma, 172.
Ciardi, pittore, 43.
Cingolani (Daniele), 178.
Civitali (Matteo), 43*.
Coltellini (Michele), 102.
Contughi (Cesario), 387.
Copenaghen (Esposizione di), 237.
Cori. Chiesa di S. Maria della Pietà: candelabro pel cero pasquale, 427.
Corniole (Michele delle), 22.
Correggio, 46*, 90.
Correggio (Un nuovo dipinto del), 45*.
Costa (Lorenzo), 106, 293.
Costa (Lorenzo): notizie su di lui, 241.
Costa (Lorenzo): la Madonna con tre santi, 103.
Costa (Lorenzo): un documento che lo riguarda, 328.
Costantinopoli: Colonna Teodosiana, 372.
Credi (Lorenzo di), 278, 292.
Cremona. Chiesa di S. Vincenzo: monumento di Pier Francesco Trecchi, 108.
Crevalcore (Antonio da), 278.
Crivelli (Giovanni): suo monumento sepolcrale in Roma, 26.
Cupido di Michelangelo, 1.

D

Dalmasio (Lippo), 138.
Desiderio da Settignano, 51, 98, 190, 231.
Dolfi (Floriano), 394.
Domenico di Paris, 49.
Donatello, 187.
Donatello: sue opere in Roma, 24.
Donatello (Feste a) ed esposizione donatelliana, 42.
Donatello: sue opere al museo di Berlino, 49.
Donatello: alcune sue opere in collezioni private inglesi, 98.
Donatello: busto a lui attribuito, 190.
Donatello (Di una scultura attribuita a) in Solarolo, 331.
Donatello da Formello, pittore, 30.
Dossi (Battista): una *Fuga in Egitto*, quadro nella collezione Harck, 104.
Dreyfus (Collezione), 99.
Drury-Fortnum (Collezione), 98, 99.
Dürer (Albrecht): una sua antica incisione, 40.

E

Elena d'Ungheria: suo testamento, 367.
Enzola (Gian Francesco): una sua medaglia, 90.
Ercole di Giulio Cesare, 294.
Ercole I (Monumento a), 194.
Erzoch, 432.
Este (Baldassare d'): di chi fosse figlio, 42*.
Este (Beatrice d'): suo busto nel Louvre, 51.
Este (Ercole I d'), ritratto dallo Sperandio, 387.
Este (Francesco I d'): sua collezione di quadri, 456.
Este (Leonello d'): sua lettera al fratello Meliaduse, 425.
Este-Gonzaga (Isabella d') - Vedi: Gonzaga.
Este (Ritratti dei principi d'), 52.
Etex (Antonio): necrologia, 288.
Ezeckiel (Moje): monumento sepolcrale, 467.

F

Faenza. Duomo: suo architetto, 285.
Faustini (Modesto), 47*.
Favretto, pittore, 43.
Federico II, suo palazzo a Viterbo, 51.
Ferentillo. Chiesa di S. Pietro: antichi affreschi, 360.
Ferrara: il *Barco*, 390.
Ferrara: chiesa di S. Maria in Vado, 194.
Ferrara. Galleria: *S. Maria Egiziaca*, quadro del Grandi, 195.
Ferrara. Palazzo Castelli, ora Prosperi: porta detta dei Leoni, 194.
Ferrara. Palazzo, ora Scrofa-Calcagnini: soffitto di una sala dipinto dal Grandi, 196.
Ferrara. Palazzo provinciale: affreschi della sala del Consiglio, 467.
Ferrara. Raccolta Testa: un quadro del Maineri, 89.
Ferraresi (Opere di maestri) in raccolte private a Berlino, 102.
Ferrari (Ettore), 44.
Ferrari (Gaudenzio): data della sua morte, 43*.
Filippi (Bastiano) restaura alcuni quadri in Ferrara, 425.
Firenze. Battistero: mosaici della cupola ottagonale, 215.
Firenze. Chiesa del Carmine: cappella Brancacci, 290.
Firenze. Chiesa d'Or S. Michele: l'*Adorazione de' Magi*, dell'Orcagna, 169.
Firenze. Chiesa di S. Miniato al Monte: vetrate dell'abside, 344.
Firenze. Duomo: scoprimento della facciata, 42.
Firenze. Duomo: concorso per le porte della facciata, 42, 431, 467.
Firenze. Duomo: rendiconto dell'Associazione fiorentina per la facciata, 236.
Firenze. Galleria degli Uffizi: cofanetto di Valerio Belli, 19.
Firenze. Galleria degli Uffizi: ritratto, forse di Giovanni II Bentivoglio, dipinto da Lor. Costa, 241.
Firenze: Istituto germanico per la storia dell'arte, 334.
Firenze. Museo Nazionale: l'incoronazione di un imperatore, altorilievo, 189.
Firenze: riordinamento del centro, 287.
Foix (Tomba di Gastone di), 101.
Formilli, scultore, 44.
Francesca (Pier della), 292.
Francesco I di Francia dona a Clem. VII un prezioso cameo, 19.
Francesco d'Oberto, 139.
Francese (Antonio del), 76.
Franco di Bologna, 138.
Francucci (Innocenzo), 46*.
Fugger (Palazzo dei) in Roma, 270.

G

Gaddi (Taddeo), 88.
Gaio, orefice, 21.
Galeazzo (Antonio), 394.
Galeotti (Pietro Paolo), orefice, 22.
Gandini (Collezione) di antiche stoffe, 144, 333.
Ganti (Gian Cristoforo) - Vedi: Gian Cristoforo Romano.
Ganti (Isaia), 49.
Garbo (Raffaellino del), 290.
Garofalo: una Madonna nella galleria Wesendonek, 103.
Gaspare (Ser) di Volterra, 344.
Gasparre Romanesco, orefice, 22.
Gatti (Annibale), 191.
Gelasio da Ferrara, 139.
Genolini (Collezione), 282.
Gentile da Fabriano, 290.
Gentile da Fabriano: anno di sua morte, 330.
Gentile da Fabriano, dipinge una cappella per Pandolfo Malatesta, 330.
Geremia (Cristoforo): notizie su di lui, 404.
Gian Cristoforo Romano: notizie su di lui, 49.
Gian Cristoforo Romano, 285.
Ginotti, pittore, 44.
Gioli, pittore, 43.
Giorgio (Maestro) da Gubbio, 284.
Giorgione (Morte del), 47.
Giorgione da Castelfranco: due suoi quadri comprati da Isabella d'Este, 47.
Giovanni da Brescia (Un documento su), 82.
Giovanni da Firenze, scultore, 307.
Giovanni da Udine, 448.
Giovanni di Bartolo da Siena, 329.
Giovanni di Bonino d'Assisi, pittore su vetri, 339.
Giuliano (Maestro) da Firenze, 451.
Giuliano da Maiano, 285.
Giulio II (Medaglia di) scolpita da Gian Cristoforo, 150.
Gonzaga (Francesco): sue relazioni con Pietro Lombardo, 433.
Gonzaga (Giov. Francesco): sue relazioni col Pisanello, 453.
Gonzaga (Isabella) compra due quadri del Giorgione, 47.
Gonzaga (Isabella) possiede il *Cupido* di Michelangelo, 4.
Gonzaga (Isabella): sua medaglia scolpita da Gian Cristoforo Romano, 107, 151.
Gonzaga (Isabella): sue relazioni con Gian Cristoforo Romano, 50.
Gonzaga (Isabella): sue relazioni con Leonardo da Vinci, 45, 181.
Gonzaga (Isabella): sue relazioni con Lorenzo Costa, 250.

Digitized by Google

Gonzaga (Isabella): suo ritratto abbozzato da Leonardo da Vinci, 45.
Gonzaga (Lodovico) commette un lavoro di oreficeria a Cristoforo Geremia, 405.
Gonzaga (Relazioni dei) coi fratelli Bellini, 277.
Gozzadini (Giovanni): cenni necrologici, 53.
Gozzoli (Benozzo): sue pitture in Viterbo, 64.
Grandi (Ercole), 103.
Grandi (Ercole): notizie su di lui, 193.
Grati (Carlo), 394.
Graziano (Meo) di Guido, 138.
Grimaldi (Lazzaro), 89, 244.
Grosseto. Museo pubblico: collezione Guidi di antichità etrusche, 237.
Gruamonte, scultore, 25*.
Gualandi (Michelangelo): cenni necrologici, 53.
Guardiagrele (Nicolò di), cesellatore abruzzese, 465.
Guariento da Padova, pittore, 331.
Gubbio. Palazzo Della Rovere: porte, 51.
Gui, architetto, 44.
Guidaccio da Imola, 45*.

I

Incisione (Una nuova) in rame del Maestro alle Banderuole, 444.

J

Jacopo da Benevento, scultore, 430.
Jesi (Lucangelo da), 22.

K

Kauffmann (Collezione), 102.
Knüpfer (Benes), 48*.

L

Labacco (Antonio): notizie su di lui e sulla prima edizione del suo libro, 143.
Lambe (William), 285.
Lanfredini (Giovanni), 387.
Lautizio, incisore, 18.
Layard (Collezione), 199.
Lenier (Nicola), 9.
Leonardelli (Buccio), 339.
Leonardelli (Giovanni) di Buccio, 342.
Leonardo da Besozzo, 140.
Leone X (Inventario delle oreficerie di), 68.
Leoni (Leone), 16.
Leoni (Leone): suo ritratto di Michelangelo, 101.
Leoni (Leone): incisore della Zecca del duca di Ferrara, 327.
Liechtenstein (Galleria del principe di), 465.
Liocorno (Corno di) donato da Clemente VII al re di Francia, 19.
Livorno: monumento dei Quattro Mori, 467.
Lombardi (Alfonso): un documento che lo riguarda, 328.
Lombardo (Pietro), architetto e scultore veneziano: documenti su di lui, 433.
Londra. Accademia Reale di pittura: La *Madonna col figlio e S. Giovannino*, medaglione di Michelangelo, 100.
Londra: esposizione della R. Accademia di pittura, 98.
Londra: esposizione italiana, 191.
Londra. Galleria Nazionale: Ancona del Grandi, 198.
Londra. Museo di South Kensington: bassorilievo di Donatello, 25.
Londra. Museo di South Kensington: opere di Donatello o a lui attribuite, 99.
Lorenzetti (Ambrogio), 189.
Lorenzetti (Pietro): un suo quadro, 430.
Lorenzo da Pavia, 47.
Lorenzo da Viterbo, pittore, 26*.
Loreto (Basilica di): documenti inediti sulla sua storia, 273.
Loreto. Basilica della S. Casa: restauri, 47*.
Loreto. Basilica della S. Casa: restauri fatti dal Bramante e da Gian Cristoforo, 156.
Loreto. Basilica della S. Casa: sculture di Benedetto da Maiano, 176.
Lotta (La) per le brache: antica incisione, 38, 40.
Luzzi (Vitaluccio), 339.

M

Maccagnani, 47*.
Maccari (Cesare), 47*.
Maccari (Cesare) e le sue pitture nella sala del Senato, 439.
« Maestro alle Banderuole »: una sua nuova incisione in rame, 444.
« Maestro del 1464 »: antico incisore tedesco, 40.
Maioliche antiche, 282.
Maineri (Gian Francesco de'): notizie su di lui, 88.
Maitani (Lorenzo), 338.
Malvezzi (Virgilio), 394.
Mancini, scultore, 42.
Mancion (Pietro): necrologia, 288.
Manfredi (Carlo), 391.
Manfredi (Galeotto), 393.
Mantegna (Andrea): suo stemma, 81.
Mantegna: sua tomba, 53.
Mantegna (Busto del) attribuito allo Sperandio, 397, 429.
Mantova. Castello: porta in marmo di Gian Cristoforo Romano, 107.
Mantova: chiesa di S. Andrea, 53.
Mantova. Chiesa di S. Andrea: sepolcro del Mantegna, 429.
Mantova. Chiesa di S. Domenico: arca della B. Osanna, 115.
Mantova. Museo: *Cupido* dormiente, 9.
Mantova. Palazzo ducale: sala dipinta dal Pisanello, 455.
Marcilla o Marcillat, 339.
Marescotti (Galeazzo), 394.
Marescotti (Vittorio), 101.
Maria (Mario De), 48* 467.
Mario de Amelia, 66.
Mariotto da Viterbo, 66.
Marsia (Statue di), 186.
Marzana (Camillo), 396.
Masaccio, 290.
Masolino, 290.
Mazzatosta (Nardo): cappella da lui edificata, 27*.
Mazzola (Filippo), 294.
Medici: loro collezioni nel sec. XV, 185.
Medici (Maschera in gesso di Lorenzo de'), detto il Magnifico, 100.
Medici (Piero de') di Lorenzo: suo ritratto, 465.
Melioli (Bartolomeo), 386, 429.
Melozzo da Forlì, 180, 292.
Memmi (Lippo), 124.
Menabuoi (Giusto dei), 140.
Metra (Giovanni), medaglista sconosciuto del Rinascimento, 74.
Michelangelo: il *Cupido* dormiente, 1.
Michelangelo: sue relazioni con i Gonzaga, 6.
Michelangelo: il *Giovannino*, 51.
Michelangelo: sue donazioni a Francesco Amatore e ad Antonio del Francese, 76.
Michelangelo: sue sculture in collezioni private dell'Inghilterra, 100.
Michelangelo, 296.
Michetti, pittore, 43.
Michieli, scultore, 44.
Milanese (Baldassare del), 2.
Milanesi (Gaetano): suo catalogo delle opere di Donatello, 99.
Milano. Chiesa di S. Eustorgio: pitture murali, 295.
Milano. Duomo: concorso per la nuova facciata, 42, 379.
Milano. Museo Poldi-Pezzoli: nuovi acquisti, 190.
Milano. Palazzo Marino: un disegno inedito dell'Alessi, 145.
Milano. Palazzo Marino: suo finimento, 335.
Milano. Pinacoteca di Brera: predella dipinta dal Costa, 247.
Mino da Fiesole, 51, 98, 99, 187.
Mino da Fiesole: quattro suoi bassorilievi nel museo artistico-industriale di Roma, 412.
Mion, pittore, 43.
Mirandola (Pico della): suo preteso ritratto, 290, 465.
Miretto (Juan), 140.
Missaghi (Giuseppe), 177.
Mocetto (Girolamo): antica sua stampa, 40.
Modena. Galleria Estense: quadreria Campon, 45*.
Modena. Galleria Estense: raccolta di legni incisi, 52.
Modena. Galleria Estense: medaglione del Metra, 74.
Modena. Museo civico: collezione Gandini di antiche stoffe, 333.
Modena. Museo lapidario: monumento del Sadoleto, 332.
Mongeri (Giuseppe): cenni necrologici, 334.
Monreale. Duomo: affreschi bizantini, 214.
Montagna (Bartolomeo), 46*.
Montefeltro (Federico da), 396.
Montemonaco. Chiesa di S. Giovanni: quadro di Giulio Vergari, 374.
Monte S. Angelo. Tempio della grotta: porte di bronzo, 214.
Monteverde (Giulio), 234.
Moretti (Francesco): suoi restauri alle vetrate del duomo di Orvieto, 343.
Moroni (Giacomo), pittore, 450.
Morosini (Canonico): sua sepoltura, 31,
Munari (Pellegrino), 102.
Mussini (Luigi): necrologia, 237.
Muzioli, 191.

N

Naldini (Michele), 22.
Nanni d'Anton di Banco, 98.
Nanto (Francesco de), incisore, 52.
Napoli. Chiesa di S. Chiara: Tomba di Roberto d'Angiò, 304.
Napoli. Palazzo Reale: Le otto statue de' re di Napoli, 286.
Nardini (Michele), incisore, 22.
Niccolò Pisano - Vedi: Pisano.
Nino di Angelo di Assisi, 339.
Nono, Urbano, 43, 44.
Norfini, 191.
Novellara. Chiesa di S. Stefano: Un quadro di Antonio da Pavia, 45*.

Digitized by Google

Nuti (Niccola), 339.
Nuzi (Allegretto), 138.
Nys (Daniele). 9.

O

Oderisi da Gubbio, 137.
Odofredo, sua tomba, 301.
Olivieri (Benvenuto), 4*.
Orcagna (Andrea): l'*Adorazione de' Magi*, 167.
Oreficeria (L') a Roma durante il regno di Clemente VII, 14.
Orfeo (Morte di), stampa antica, 39.
Orloff (Collezione), 465.
Orvieto. Duomo: alabastri delle finestre e vetrata istoriata nella finestra grande di tribuna, 337.
Orvieto. Cattedrale: sculture della facciata, 159, 169.
Osanna (Arca della B.), 113.

P

Pace da Faenza, 330.
Palermo. Cappella Palatina: affreschi bizantini, 214.
Palmerucci (Guido), 137.
Palmezzano (Marco), 293.
Panetti (Domenico): la *Madonna con quattro santi*, quadro nella raccolta Kauffman, 103, 105.
Panfilio da Spoleto: notizie su di lui, 377.
Paolo Veronese, 278.
Paolo Veronese (Monumento a), 235.
Parigi. Museo del Louvre: sigillo del Card. Medici, 18.
Parigi. Museo del Louvre: due statue di legno dorate e dipinte, 192.
Parigi (La pittura a) nel secolo XVII, 278.
Parma. Duomo e Battistero: sculture dell'Antelami, 15*.
Parupus, 388.
Passaglia, 467.
Passeri (Bernardino), 14.
Pastorino a Reggio d'Emilia: documenti, 229.
Pavia. Certosa: monumento a Gian Galeazzo Visconti, 53.
Pellegrini (Pellegrino): data della sua morte, 43*.
Pendaglia (Bartolomeo), 387.
Penna (Girolamo della), 230.
Penni (Giovanni Francesco) detto il Fattore, 15, 447.
Pepoli (Guido), 394.
Pepys-Cokerell (Collezione), 98.
Peruzzi (Baldassarre): suo sepolcro, 142.
Pettenkofer, 45*, 144.
Piccini, scultore, 44.
Pier Maria da Pescia, detto il *Tagliacarne*, 22.
Piermattei (Fabrizio), 457.
Pietro Paolo Romano, orefice, 22.
Pinturicchio: di alcuni suoi disegni, 298.
Pippi (Giulio), 447.
Pirri (Collezione), 465.
Pisa. Chiesa di S. Francesco: affreschi dei sec. XIII e XIV, 87.
Pisanello da Verona, sue relazioni coi Gonzaga, 453.
Pisanello (Documento sul), 425.
Pisani, scultori, 48.
Pisano (Nicola), 24*, 125, 126, 128, 244.
Poggi (Geminiano), 457.
Pollaiuolo (Piero), 49.
Pomarancio, 47*.
Pomatello (Gio. Maria), orafo veronese, 426.
Pompeo, orefice, 21.
Prassitele: *Cupido* attribuitogli, 7.
Prisciano, 387.

Q

Quadri antichi (sistema per pulire i) verniciati ad olio, 144.
Quercia (Jacopo della), 190.
Quercia, senese, 49.
Quirini (Carlo), 388.

R

Rafaellino: pittori con questo nome, 292.
Raffaello: sua casa, 1*, 7*, 228.
Raffaello: suo stemma, 6*, 11*.
Raffaello, presunto architetto della chiesa di S. Eligio, 38*.
Raffaello: di alcuni suoi dipinti e schizzi, 297.
Raffaello: suoi allievi durante il pontificato di Clemente VII, 447.
Raffaello: il S. Luca a lui attribuito, sua storia, 456.
Raffaello Toscano (Stanze di), 8.
Raimondi (Marcantonio), 231.
Rambaldo (Laudadio), 139.
Ravenna. Biblioteca Classense: raccolte di antiche incisioni, 444.
Recanatini (Innocenzo), 178.
Riario (Cardinal), 2.
Riccio da Padova, 101,
Rinascimento (Sculture del), 48.
Robbia (Andrea della), 49.
Robbia (Luca della), come scultore, 189.
Robbia (Luca della): sue opere in collezioni private inglesi, 99.
Robbia (Luca della), 49,
Robbia (Della): altare in Arcevia attribuito loro, 369.
Roberti (Anna), 43*.
Roberti (Ercole), 102, 104, 193.
Roberto d'Angiò (Tomba di), 304.
Rodolfino scultore, 24*.
Roma (Antichità di), nei secoli XIV, XV e XVI, 402.
Roma: sue collezioni artistiche nel secolo XVII, 456.
Roma (L'oreficeria a) durante il regno di Clemente VII, 14.
Roma: opere di Donatello, 24.
Roma. Basilica di S. Pietro: tabernacolo di Donatello, 25.
Roma. Battistero di S. Giovanni: statua di S. G. B., creduta di Donatello, 28.
Roma. Biblioteca Vaticana: affreschi di Sisto V, 142.
Roma. Cappella papale: croce attribuita a Benvenuto Cellini, 17.
Roma. Case degli Anguillara nella Longaretta: loro restauro, 44.
Roma. Casa Brigotti: disegno e documenti, 136.
Roma. Casa Chigi: illustrazione del banco di Agostino Chigi, 172.
Roma: casa di Raffaello, 1*, 7*.
Roma. Chiesa di S. Eligio: sua storia, 37*, 132.
Roma. Chiesa di S. M. in Aracoeli: sepolcro del Crivelli, 26.
Roma. Chiesa di S. M. sopra Minerva: affresco creduto di Melozzo da Forlì, 292.
Roma. Chiesa di S. M. sopra Minerva: *Testa*, attribuita a Donatello, 31.
Roma. Chiesa di S. M. Maggiore: sepoltura del can. Morosini, attribuita a Donatello, 31.
Roma. Chiesa del Sudario: affreschi del Maccari, 440.
Roma. Chiesa di S. Urbano alla Caffarella: antichi affreschi, 317.
Roma: esposizione della Società degli amatori e cultori di belle arti, 48*.
Roma: esposizione di ceramica ed arti affini, 286, 380.
Roma: esposizione Vaticana, 190.
Roma. Farnesina dei Baullari: suo restauro, 44, 380.
Roma: Fontana di Termini, 432.
Roma. Galleria Corsini: *S. Giorgio*, di E. Grandi, 198.
Roma. Museo artistico-industriale: nuova officina dei modelli in gesso, 235.
Roma. Museo artistico-industriale: quattro bassorilievi di Mino da Fiesole, 412.
Roma. Museo artistico-industriale: recenti acquisti, 282.
Roma. Monumento nazionale a V. E.: nuove modificazioni, e concorso per la statua equestre, 46*.
Roma. Museo Cristiano (annesso alla biblioteca Vaticana): due dittici d'avorio, 119, 160.
Roma. Obelisco della Minerva: disegni del Bernini, 398.
Roma: palazzo Altoviti, 202.
Roma: palazzo dei Bini, 268.
Roma: nuovo palazzo del Parlamento, 432.
Roma. Palazzo del Senato: pitture di Cesare Maccari, 439.
Roma. Palazzo del card. Soderini: disegno e documenti, 135.
Roma. Pantheon: sepolcri di Maria Bibiena e di Bald. Peruzzi, 142.
Roma. Pinacoteca Capitolina: ritratto di donna, di E. Grandi, 198.
Roma: ponte Garibaldi, 235.
Romanzi (Rolandino dei): sua tomba, 301.
Rosa d'oro, 16.
Rositi (Un quadro di G. B.), 143.
Rossellino (Antonio), 50, 98, 100, 332.
Rossi (De), venditori di stampe in Roma, 224.
Rovere (Bartolomeo della), 387.
Rovere (Giuliano della), 394.
Rubens (Paul), 85.
Ruffini (Simone), 387.

S

Sacconi (Giuseppe), 46*.
Sadoleto (Monumento di Giovanni), 332.
Salting (Collezione), 100, 101,
Sanseverino (Lorenzo e Giacomo di), 372.
Sansovino (Giacomo), 51.
Sant'Angelo in Vado. Chiesa di S. Maria: frammenti di opera robbiana, 90.
Sanuti (Nicola), 394.
Sanzio (Raffaello) - Vedi: Raffaello.
Sarocchi, scultore, 380.
Sarzanella (Antonio), 387.
Savelli (Sperandio) - Vedi: Sperandio.
Scacco al Re, antica incisione, 40.
Scalabrini (Collezione), 45*.
Scarperia: Rocca, 236.
Sculture del Rinascimento italiano, 98.
Sella (Monumento al), 431.
Semitecolo (Niccolò), 141.
Serafini (Serafino de), 139.
Serra (Luigi): necrologia, 287.
Sforzani (Cherubino), detto il *Parolaro*, orologiaio, 22.

Digitized by Google

Sibille (Le), stampe antiche, 39.
Siena. Chiesa di S. Clemente ai Servi: affreschi, 189.
Siena. Palazzo del Magnifico: bracciali e campanelle in bronzo, 144.
Signorelli (Luca), 180.
Signoretti (Giov. Ant.), 230.
Simone dei Crocifissi, 138.
Simonetti, 285.
Società internazionale di calcografia: sue pubblicazioni, 38.
Soderini (Palazzo del card.), 135.
Solari (Andrea) da Milano, 46*.
Solarolo: una *Madonna*, attribuita a Donatello, 331.
Spagna (Giovanni di Pietro detto lo): sua dimora in Macerata, 80.
Sperandio da Mantova (Notizie su), 385.
Sperandio da Mantova: sua patria, 281.
Sperandio da Mantova: busto del Mantegna a lui attribuito, 429.
Sperandio da Mantova: una sua nuova medaglia, 429.
Sperandio da Mantova, 101, 465.
Stasi (Fabiano), 343.
Stefano Pievan di S. Agnese, 141.
Stefano (M.), priore di S. Croce, 343.
Stocco benedetto donato dal pontefice, 16.
Stoffe (Antiche), 190, 285.
Stoporone (Cristoforo), autore del monumento al Sadoleto, 332.
Strozzi (Filippo): suo busto, 100.
Strozzi (Tito), 388, 429.

T

Tacca (Giovan Francesco della), 22.
Tafi (Andrea), 215.
Tancredi, pittore, 43.
Tartagni (Alessandro), 394.
Tessuti antichi egiziani, 190.
Testa (Collezione), 89.
Testorino (Maestro Bertolino, detto), 330.
Tino di Biagio, 339.
Tobia da Camerino, 19, 21.
Tolosa. Chiesa di S. Sernin: cameo coll'apoteosi di Augusto, 19.
Tommasi, pittore, 43.
Tommaso da Modena, 139.
Torcello. Cattedrale: pitture murali, 189.
Torino: Castello del Valentino, 141.
Torino: Mole Antonelliana, 468.
Torino. Museo di antichità: il *Cupido* creduto di Michelangelo, 2.
Torre (Torquato della), 235.
Trecchi (Pier Francesco): suo monumento, 108.
Trevisanato, ingegnere, 43.
Trotti (Giacomo), 387.
Tuccia (Nicola della), 30*, 34*.
Tura (Cosma), 104.
Turini (Giovanni), 84.
Turone da Verona, 140.

U

Ugolino di Prete Ilario, 138.
Ulisse, poeta, 280.
Urbino, servitore di Michelangelo, 77.
Urbino. Chiesa di S. Giovanni: pitture dei Sanseverinati, 372.

V

Vaga (Pierin del), 206, 270.
Valadier (Luigi): sua copia in bronzo del S. Giov. Batt. creduto di Donatello, 28.
Vasari (Giorgio), dipinge la volta dello scrittoio di Bindo Altoviti, 206.
Velletri. Chiesa di S. Maria del Triduo: un quadro di G. B. de' Rositi, 143.
Venezia. Basilica di S. Marco: mosaici bizantini dell'atrio: loro relazione con la Bibbia Cottoniana, 212, 351.
Venezia: esposizione artistica nazionale, 43.
Venezia. Museo archeologico Marciano: due *Cupidi*, 10.
Vergari (Giulio e Vitruccio): loro notizie, 374.
Verona. Chiesa di S. Zeno: porte di bronzo e rilievi della facciata, 214, 215.
Verona: monumento a Paolo Veronese, 235.
Verrocchio (Andrea del), 49, 292.
Vetulonia (Necropoli etrusca di), 237.
Vicoli, 190.
Vienna. Gabinetto imp. delle gemme: cameo con l'apoteosi di Augusto, 19.
Vienna: monumento a Maria Teresa, 192.
Vignola (Giacomo), 206.
Vinci (Leonardo da): stampa a lui attribuita, 39, 41.
Vinci (Leonardo da): nuovi documenti, 45.
Vinci (Leonardo da): data del suo quadro di S. Anna, 45.
Vinci (Leonardo da): sue relazioni con Isabella d'Este, 181.
Vinci (Leonardo da), 50, 296.
Vinci (Pierino da), 98.
Visconti (Gian Galeazzo): suo monumento nella Certosa di Pavia, 55.
Vitale da Bologna, 138.
Vite (Timoteo della), 195.
Viterbo. Chiesa di S. Maria della Verità: sue pitture, 26*.
Viterbo. Chiesa di S. Rosa: pitture del Gozzoli, 64.
Viterbo. Palazzo di Federico II, 51.
Viti (Timoteo), 294.
Vivarini (Bartolomeo), 295.

W

Wemyss (Collezione), 98, 100.
Wesendonek (Collezione), 103.

X

Ximenes (Edoardo), 44.

Z

Zampi (Paolo), 338.
Zumbusch (Gaspero), 192.

Digitized by Google

Digitized by Google

IL "CUPIDO" DI MICHELANGELO

In dal secolo scorso, il famoso *Cupido* moveva a ricerche antiquarii e amatori di belle arti, e le più fantastiche circostanze si aggiungevano al racconto della celebre contraffazione. Certo De Pilles asseriva che Michelangelo aveva rotto un braccio alla statua per convincere poi dell'abbaglio coloro che l'avessero presa per antica; il gesuita Wallius diceva di sapere che il sommo scultore mostrò inciso sulla statua il suo nome (*nomen tandem suum ligno insculptum ostendit*).[1] Al vedere il disegno d'un putto giacente del Museo di San Marco in Venezia,[2] il Mariette si chiese se si dovesse tenere per antico o per opera di Michelangelo; e quando dalla corte di Sabbioneta fu trasportato a Mantova un *Cupido dormiente,* in marmo lunense, fu ripetuto, a gara, spontaneamente, quasi fosse ripercosso dall'eco dell'antica tradizione, il nome del sommo scultore.

La critica moderna venne a sbollire gli entusiasmi da una parte per destarne poi altri non meno fittizi dall'altra, negò il valore dello schietto racconto del Condivi, e sospettosa sempre, e con precipitazione negò verità palesi. Quattro anni fa, nella più diffusa rivista artistica della Germania, [3] Corrado Lange di Lipsia, raccogliendo una citazione del Dütschke,[4] indicava come

[1] Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2ª ed., con osservazioni di P. Mariette. Firenze, MDCCXXXXVI.

[2] Zanetti, *Delle antiche statue*, ecc. Venezia, 1740.

[3] K. Lange, *Der Cupido des Michelangelo in Turin* (Zeitschrift für bildende Kunst, XVIII, 8 e 9, Leipzig, 1883).

[4] H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV. Leipzig, Engelmann, 1880.

Digitized by Google

esistente a Torino, nel R. Museo di antichità, il *Cupido* che si riteneva perduto (*V. l' incisione in prima pagina*); e l'annunzio della scoperta risuonò anche in Italia, e trovò fede in alcuni, diffidenza in altri; [1] cosicchè non sarà vano discorrerne, e notar gli errori in cui la critica è caduta, segnando ad un tempo una traccia a ricerche positive.

Nel giardino del magnifico Lorenzo de' Medici a San Marco di Firenze " di varie statue antiche e di figure adornato, „ vide il giovine Michelangelo il *Cupido che dorme di marmo tutto tondo*, conceduto già con altre anticaglie dal Re di Napoli a Giuliano da Sangallo, " per amor del magnifico Lorenzo e per la virtù di Giuliano. „ [2] Era quello probabilmente una riproduzione di statua alessandrina oppure scoltura romana dell' epoca imperiale; era il gaio adolescente *nel suo fiore* de' Greci trasformato nel genio del sonno o in Cupido-Ercole. Michelangelo, che già aveva tolto ad imitare l'antico, nella testa del Fauno, nel bassorilievo ispirato da Ovidio della battaglia tra Lapiti e Centauri, nel ristauro d'un torso bacchico, in una figura d'Ercole, si provò a riprodurre il vago figlio d'Afrodite. L'imitazione dell'antico era in gran voga sullo scorcio del secolo XV; [3] e allora Michelangelo, più che in seguito, sapeva avvicinarsi allo stile classico, come il bassorilievo de' Centauri ne fa fede.

Racconta il Vasari, nella prima edizione delle *Vite* (1550), come Michelangelo lavorasse, *contrafacendo la maniera antica*, un fanciullo di marmo, il quale fu comprato da Baldassare del Milanese e portato a Roma, dove venne sotterrato in una vigna; e poscia, da questa cavato, come preziosa statua antica, venduto gran prezzo. Il Giovio, nella biografia di Michelangelo, aggiunge soltanto al racconto vasariano che il *Cupido* fu venduto per insigne prezzo al cardinal Riario. Il Condivi assai più a lungo discorre delle vicende del *Cupido:* il dio d'amore, così egli c'insegna, era raffigurato nell'età di sei anni in sette; Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, vedendolo e giudicandolo bellissimo, consigliò Michelangelo ad acconciarlo sì che *paresse stato sotto terra.*

Così fece lo scultore; e il *Cupido* fu quindi inviato a Roma e comprato per ducati duecento dal Cardinal di San Giorgio. Ma se questi fu tratto in inganno, Michelangelo pure lo fu a sua volta, non avendo ricevuto che scudi trenta da Baldassare del Milanese, venditore della statua sua. Intanto il Cardinale, avendo avuto sentore che il putto era stato lavorato in Firenze, mandò colà per ricerche un suo gentiluomo, il quale da Michelangelo stesso fu chiarito del dubbio; e il gentiluomo allora, raccontato al giovine artista per intero l'inganno, lo invitò a Roma, promettendogli di fargli riscuotere il resto dei ducati. E il Buonarroti, sperando di trovare un protettore nel cardinal Riario, e ansioso anche di veder Roma, si partì da Firenze. Ma prima che Michelangelo arrivasse nell'alma città, il Cardinale " avvisato per lettera come stesse la cosa, fece metter le mani a dosso a colui che la statua per antica venduta gli aveva; e riavuti in dietro i suoi denari, gliela rese: la qual poi venendo, non so per qual via, in mano del duca Valentino, fu donata alla Marchesana di Mantova e da lei a Mantova mandata, dove ancora si trova in casa di quei signori. „ Così scrisse il Condivi; e il Varchi nella sua *Orazione funerale* (1564) accenna pure all'esistenza del *Cupido* a Mantova: " hoggi, egli disse, si guarda dall'eccellentissimo Duca di Mantova tra le più rare e

[1] Lo SPRINGER (*Raphael u. Michelangelo.* 1 B., Leipzig, 1883, p. 306) annunciò soltanto i risultati del Lange: così fecero il MILANESI (*Le opere di Giorgio Vasari*, t. IX. Firenze, Sansoni, 1885, p. 264) e il FABRETTI (Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, XVIII, 7. Torino, Loescher, 1883). Il FRIZZONI invece (*Notizie di opere di disegno pubblicate e illustrate da Jacopo Morelli.* Bologna, Zanichelli, 1884, p. 55) mostrò di ritener buone le ragioni del Lange.

[2] *Le opere di Giorgio Vasari.* Ed. sudd., a. 1880, t. IV, p. 273; a. 1881, t. VII, p. 144 e 298.

[3] L. COURAJOD, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'arts antiques au XV et au XVI siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, XXXIV, 351 e 352 sett. e ottobre 1886).

Digitized by Google

le più care gioie, che habbia nella sua guardaroba l'Illustrissima casa Gonzaga; „[1] e il Vasari, nell'edizione del 1568, accolse per intero il racconto del Condivi, commettendovi soltanto con un *altri vogliono* ciò che già nella prima edizione aveva scritto.

Nota il Lange che nelle più antiche fonti, la biografia del Giovio e la prima edizione del Vasari, non trovasi la notizia delle vicende della statua; ma poichè il Condivi è la fonte più diretta di tutte, non val la pena di rilevare il fatto. Ascanio Condivi dalla Ripa Transone pubblicò la vita di Michelangelo, non senza di lui saputa, e dieci anni innanzi la morte del maestro. Le sue notizie, com'egli assevera, furono raccolte sinceramente, " cavate con destrezza e con lunga pazienzia dal vivo oraculo suo „. Poichè il Giovio e il Vasari avevano già tessuta la vita di Michelangelo, egli s'affrettò a dar la sua alla stampa, vedendo che " sono stati alcuni che scrivendo di questo raro uomo, per non averlo (come credo) così praticato come ho fatto io, da un canto n'hanno dette cose che non mai furono, dall'altro lassatene molte di quelle che son dignissime di esser notate. „[2] La notizia del Condivi venne poi ripetuta al cospetto di tutta Firenze, innanzi ai Consoli e agli Accademici, a tutti i pittori, scultori e architetti fiorentini dal Varchi, che gli diede così il suggello dell' autenticità. Del resto la lettera di Michelangelo delli 2 luglio 1496, diretta a Lorenzo di Pier Francesco de'Medici da Roma, sette giorni dopo il suo arrivo, viene intanto a dimostrare giuste alcune circostanze del racconto del Condivi. Egli faceva sapere al suo protettore di essere andato subito a visitare il Cardinal di San Giorgio e d'aver consegnato poi a Baldassare del Milanese, il venditore del *Cupido*, una lettera, chiedendogli *el bambino* e offrendosi a restituire il denaro ricevuto. " Lui mi rispose, soggiunge, molto aspramente e che ne fare'primo cento pezi, e che el bambino lui l'aveva comperato e era suo... „[3]

Osserva il Lange come appaia manifesto da questa lettera che il tentativo di movere il possessore della statua a restituirla andasse fallito. Poichè era stata rilasciata a Baldassare una ricevuta di Lorenzo di Pier Francesco de'Medici per i trenta ducati, buono e conveniente prezzo per un lavoro moderno, Michelangelo e il suo protettore si erano dichiarati formalmente soddisfatti. Essi avrebbero potuto lamentarsi più tardi, solo nel caso che avessero dimostrato la soperchieria di Baldassare. E ciò non era possibile, perchè la restituzione della statua, fatta dal cardinal Riario al mercante, ne aveva annullata la vendita. Tali sono le osservazioni, dalle quali il Lange deduce che la statua a buon diritto era rimasta nelle mani di Baldassare; e poi il Lange si domanda: " Ora è egli verosimile che il possessore, il quale certamente sperava, presto o tardi, di vendere come antica la statua, la cedesse a Cesare Borgia nell'anno stesso in cui la storia della falsificazione era ancor fresca nella memoria di tutti? Egli avrà lasciato che la cosa fosse prima dimenticata. „ È invero probabile che la statua passasse direttamente dalle mani di Baldassare in quelle di Cesare Borgia nel 1496, e che questi ne facesse dono, come opina anche il Richter,[4] a Guidobaldo duca d'Urbino, nel tempo che questi stette a Roma, dall'autunno del 1496 al 23 gennaio dell'anno seguente. Ma come possiamo oggi giudicare inverosimile la vendita, come vorrebbe il Lange, tanto più che il *Cupido* era giudicato bellissimo, e che il fatto della restituzione della statua a Baldassare del

[1] VARCHI, *Orazione funerale fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo.* In Firenze, appresso i Giunti, MDLXIIII.

[2] V. Prefazione all'edizione del Blado, 1553.

[3] La lettera fu pubblicata dal GUALANDI (*Memorie originali di belle arti*, serie III, p. 112 e nella *Nuova raccolta di lettere pittoriche*, vol. 1, p. 18), poi nell'ed. Le-Monnier del Vasari, dal SALTINI (*Rime e lettere di Mich. Buonarroti.* Firenze, Barbèra), dal MILANESI (*Lettere di Michelangelo*, 1875), ecc.

[4] J. P. RICHTER, *Michelangelo's schlafender Cupido* (Zeitschrift für bildende Kunst, XII, p. 120-134 e p. 170-174. Leipzig, Seemann, 1877).

Digitized by Google

Milanese non era passato senza biasimo del Cardinal di San Giorgio? Questi aveva radunate nel suo palazzo molte statue, di quelle che allora si andavano disotterrando nei dintorni di Roma; [1] e non era animato, come tutti i primi collettori, che da amor dell'antico. Onde il Vasari, in via di commento al Condivi, scrisse che il Cardinale non aveva conosciuta " la virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, che tanto sono buone le moderne quanto le antiche, pur che sieno eccellenti. " [2] Or bene, noi non sappiamo come avvenisse la cessione della statua a Cesare Borgia, che non si dilettava di antichità; e come possiamo ritenerla inverosimile? Chi insegna a noi che Baldassare rivendesse per antico il *Cupido*, e non come cosa bellissima magnificata dagli artisti di Roma, non persuasi, come scrive il Vasari, che ne fosse autore il giovane Michelangelo? Ma lasciando anche questa discussione, noi stimiamo che il Lange a torto, senza valutare e conoscer bene il materiale storico che ora verremo esponendo, ricusasse di prestar fede al Condivi, cioè che il *Cupido* giungesse a Mantova, ove fu ornamento dello studiolo d' Isabella d' Este Gonzaga. [3]

Quel prototipo di gentildonna del Rinascimento, desiderando adornare di pitture e di anticaglie preziose il suo studio in *Corte vecchia* presso la *grotta*, mentre dal Mantegna, da Leonardo da Vinci, da Giambellino, dal Perugino, ecc., invocava quadri, ai principi, ai famigliari, agli ambasciatori suoi, ad antiquari, a scultori, faceva istanza perchè le fornissero antichi cimeli. Iniziata al culto dell'antichità, la Marchesana, che a Virgilio voleva dedicare un monumento, sentiva tutta l'eloquenza dell'arte classica. Nel 22 febbraio 1502 scriveva al Cardinal d' Este suo fratello, eccitandolo a provvederle cose antiche " perchè io mi pagaro d'ogni cosa, cioe de bronzo, o, marmo, o, corniole, et ogni altra sorte de intaglij: che da la S. V. R.ma non poteria ricevere magiore piacere... " [4] Qualche mese dopo si porgeva occasione ad Isabella di valersi del fratello suo, e di farsi ricambiare i doni di carpioni e di formaggio; poichè il duca Cesare Borgia s'era impadronito di Urbino, del castello ove tante cose d'arte erano raccolte. E così gli scriveva:

" Rme in Christo pater et Ille. Dne Frater honorandme. Lo S. Duca de Urbino mio cognato haveva in casa soa una Venere antiqua de marmore picola ma molto bona secundo la fama et così un Cupido quale li donò altre volte lo Illu.mo S. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in le mane de lo predicto S. Duca de Romagna in la mutatione de lo stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in recogliere cose antique per honorare el mio studio desideraria grandemente haverle; nè me pare inconveniente pensiere intendendo che la E. S. non se delecta molto de antiquità et che per questo facilmente ne compiacerà altri. Ma perchè io non ho domestichetia cum lei de sorte che senza mezzo possi assicurarme de recercarla de simile piacere mè parso de usare de la aucthorità de V. S. R.ma pregandola et dimandandoli de gratia che la voli et cum litere et cum messo rechiederli in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficatia che luij et me semo compiaciuti et serò ben contenta, parendo cussi a V. S. R.ma, che la demonstri volerli per me et chio li habbi facta grandissima instantia et mandato questo cavalaro a posta come facio, che per uno piacere et gratia non poteria ricevere la majore da S. E. et V. S. Rma. a la quale me racomando. Mantuæ, 30 junij 1502.

" ISABELLA MARCHIONISSA MANTUÆ. " [5]

[1] F. ALBERTINI, *De mirabilibus urbis*. Roma, 1509.

[2] VASARI, Ed. Sansoni, VII, p. 148-49.

[3] L'articolo di I. CARTWRIGHT, *The lost « Cupid » of Michelangelo* (*The Magazin of Art*. London, 1885) espone puramente il racconto del Condivi.

[4] R. Archivio di Stato in Modena. *Carteggio d' Isabella d'Este col card. Ippolito I.* Lettera da Mantova, 22 febbraio 1502.

[5] GAYE, *Carteggio degli artisti*, II, n. 5, p. 53 e 54; CARLO D' ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, v. II (Mantova, 1859). — ALVISI, *Cesare Borgia duca di Romagna*. Imola, 1878.

Digitized by Google

Contemporaneamente la Marchesana scriveva a Ludovico de Bagno pregandolo, per mezzo del Cardinale suo signore, a ottenerle soddisfazione al suo desiderio; [1] e quegli rispondeva alli 12 luglio, che Monsignore illustrissimo suo padrone avrebbe mandato un messo al duca Valentino appena che questi avesse potuto rimettersi da una grave caduta da cavallo. [2] Ma già alli 21 luglio la Marchesana, per mezzo di Francesco cameriere del duca di Romagna, riceveva il *Cupido*, [3] e accortasi che antico non era, scriveva nel giorno appresso al marchese Francesco Gonzaga, suo marito: " Non scrivo de la bellezza della Venere perchè credo che V. S. l'habbi veduta ma il *Cupido* per cosa moderna non ha pari. " [4]

Avvenuta la morte di Alessandro VI, e ritornato il duca d'Urbino nel suo Stato, fu richiesta ad Isabella la restituzione del *Cupido*. Il Cattaneo, ambasciatore mantovano a Roma, la informava che il Duca d'Urbino intendeva riavere il *Cupido* per dare esempio agli altri, dicendo che " quanto più spesa et faticha hebbe ad haverlo tanto più li era caro. " [5] È notevole che non si parli che della restituzione del *Cupido!* Isabella d' Este allora rispose all'ambasciatore, dicendosi lieta che il Duca d'Urbino pensasse a ricuperare le cose sue disperse, ma riguardo al *Cupido* gli ricordava come prima di richiedere la *Venere* e il *Cupido* al duca Valentino ne avesse chiesto, per mezzo del proprio segretario Capilupo, il permesso dal Duca d' Urbino stesso, che glielo concesse; e chiudeva la lettera mostrando di credere ad uno scherzo di questo.[6] Comunicata la risposta della Marchesana al Duca, questi si mostrò soddisfatto, e conchiuse che " S. S. potea piliare confidenza di maior cose de la roba et persona soa. " [7]

Il Lange si chiede: ma con quale ragione si identifica questo *Cupido* della marchesa Isabella con quello di Michelangelo? Se ella sapeva che il *Cupido* era moderno, doveva anche sapere che era opera di Michelangelo, e avrebbe ella dimenticato di menzionare nella lettera sua l' artista che aveva già compiuta la *Pietà* nella cappella del Re di Francia in San Pietro, e che già da un anno circa lavorava intorno al *David?* Non solo ella ne tace il nome, ma anche i poeti di corte che cantarono la statua lo tacquero. — Veramente il fatto, già accennato dal Condivi, che il *Cupido* di Michelangelo fosse donato ad Isabelle d' Este dal duca Valentino coincide così con l'altro fatto, rivelato da documenti, del dono fatto da

[1] Questa lettera è citata da GAYE, ma non si ritrova ne'copialettere della Marchesana, all'Arch. Gonzaga.

[2] Arch. Gonzaga a Mantova, *Lettera di Lod. de Bagno alla Marchesana di Mantova*, Roma, 12 luglio 1502.

[3] L'ALVISI (*Cesare Borgia, duca di Romagna*. Imola, 1878, pag. 536) riporta per intero la lettera d'Isabella d'Este al marito, riportata solo per estratto dal Gaye.

[4] L'ALVISI (op. cit., pag. 29 e 296) afferma che Cesare Borgia « per rendere più pregevole il dono, le fece sapere non essere il *Cupido* antico, come Isabella credeva, ma di mano di Michelangelo. » Questo però non si ricava da documenti. Potrebbesi piuttosto sospettare che Isabella, anche prima di ricevere la statua, avesse qualche sentore ch'essa fosse moderna, poichè, scrivendo al card. Ippolito I, esprimeva desiderio di avere *una Venere antiqua de marmore piccola ma molto bona secundo la fama soa et così un Cupido*. Non dice che il *Cupido* fosse antico. — Ludovico Balneo o de Bagno, saputo che Isabella d' Este aveva avuto per altra via il *Cupido* e la *Venere*, le scrisse mostrandosi dolente di non averle reso il servizio richiesto: « Ill.ma S. e patrona mia, havemo inteso che vra S. senza opera ñra ha avuto la venere e Cupido: ma lesservi stato dato per altra via fa perdere a quella un sonetto e uno strambotto bellissimi... » (Arch. Gonzaga, *Lettera da Roma*, 8 agosto 1502).

[5] Arch. Gonzaga, *Lettera di Giovanni Lucido Cataneo alla Marchesa*, Roma, 8 dicembre 1503. — L'asserzione del duca d'Urbino che il *Cupido* gli fosse costato spesa e fatica grande contraddice a quella d' Isabella, e cioè che la statua fosse stata donata a quel Duca da Cesare Borgia. Ammesso che Isabella d'Este fosse stata male informata, diminuiscono sempre più di valore le asserzioni del Lange sulla poca probabilità de' passaggi della statua.

[6] Idem, *Copialettere della marchesa Isabella d'Este*, Lib. 16. Minuta di lettera diretta al Cattaneo. Mantova, 29 dicembre 1503. (Questo documento ci fu comunicato cortesemente dal signor A. Luzio).

[7] Idem, *Lettera dell'ambasciatore suddetto alla Marchesa*, Roma, 24 gennaio 1504.

Digitized by Google

questo di un *Cupido* a lei, da far nascere almeno il dubbio che l'identificazione sia più che verosimile. Basta poi avere un po' di pratica de' documenti artistici della fine del secolo XV o del principio del XVI per accorgerci come nomi d'artisti, anche celebri, anche all' apice della fama, fossero frequentemente taciuti: sembra che i nostri buoni antichi andassero dietro più ai fatti che al nome. È raro ne' cataloghi del secolo XV trovare indicato qualche nome di artista. Quanti fatti non ci moverebbero più a discussione se il laconismo degli antichi fosse stato men grande! Del resto il silenzio d'Isabella intorno al nome dell' autore può semplicemente spiegarsi così: ella si era accorta, od era stata avvertita, che la statua era moderna, senza che le fosse dato di conoscerne con precisione l'autore; e solo più tardi, da suoi agenti e ambasciatori, da artisti accorsi alla sua corte, da Michelangelo stesso indirettamente, potè averne la rivelazione. Forse da Cristoforo Romano scultore, suo protetto, che le cose rare e singolari della sua città conosceva ed amava, tanto che, giovinetto ancora, ebbe forza di far sì che non uscissero da Roma anticaglie desiderate dal Cardinale d'Aragona e da Lorenzo de' Medici;[1] forse dal figlio Federico che, ostaggio alla corte di Giulio II, favorito del Pontefice, ebbe relazioni con Michelangelo, mentre questi dipingeva la vôlta della Sistina;[2] forse da Baldassarre Castiglione, ambasciatore a Roma de'Gonzaga, che nel 1523 portò da Roma a Mantova un modello in disegno eseguito da Michelangelo stesso per un' abitazione con giardino che il marchese di Mantova aveva intenzione di fare in Marmirolo.[3] La fama di Michelangelo risuonava altissima alla corte dei Gonzaga, tanto che Federico, marchese di Mantova, ebbe speranza di onorare il padre con un monumento sepolcrale disegnato da Michelangelo,[4] e scrivendo al Castiglione nel 1521, per raccomandargli il maestro Lorenzo Lionbruno, lo pregava a volergli ottenere adito a veder le " cose antique et moderne belle de Roma e tra le altre le opere di Michelagnolo. „ Nel 1527 il marchese stesso si diceva " amatore dello excellentissimo m. Michele Angelo sì per la fama della virtù sua, non meno celebrata et rara nell'arte della sculptura, che unica et illustre nel mestiero della pittura; „ ed esprimeva desiderio di tenere qualche lavoro di lui per ornare il palazzo del T, o almeno un disegno di sua mano " se ben fosse fatto di carbone. „ Più tardi nel 1531, lo stesso marchese, scrivendo a Giovanni Borromeo e a Gian Francesco Gonzaga, mostrava sempre l'intenzione di ornare di opere d'arte de' più famosi artisti italiani alcune stanze del palazzo del T, e specialmente dell' " Excellente Michel Agnolo sculptore, „ e moveva istanza al Papa a fargli grazia di permettere che quegli facesse per lui " qualche opera. „ Nel 1538, Federico Gonzaga, non disanimato dall'esito vano de' precedenti tentativi, per via di Anton Maria Folengo, un parente di *Merlin Cocaio*, e mercè gli offici del Meleghino, soprastante alle fabbriche del Papa, si provava, ma inutilmente, ad ottenere *tre* o *quattro cartoni* di Michelangelo. Il cardinale Ercole Gonzaga ebbe pure relazione con Michelangelo, fu testimone di un nuovo contratto dell' artista coi Della Rovere, e fece tal lode della statua del *Mosè* alla presenza di Paolo III e dell'artista stesso, che ne fu serbato ricordo nella storia.[5] In conchiusione, sarebbe

[1] BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova*. Modena, Vincenzi, 1885.

[2] LUZIO, *Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*. Roma, 1887 (R. Società Romana di Storia patria).

[3] VASARI, ed. Sansoni, vol. 7. *Commentario* del MILANESI.

[4] Arch. Gonzaga, Minuta di lettera: Dño Baldassari Castilionio. — M.re Eques car.me noster. « Perchè pensamo di voler far fare una honorevole sepoltura per lo Ill.mo S.r nostro patre de f. m. vogliate farci fare quattro o sei desegni belli de sepoltura da Michel Angelo, da Raphael, item da qualche altri valenthuomini che si ritrovino lì in Roma et mandateceli. — Mantuæ XXVIII maij 1519. » Michelangelo non era in Roma, e il monumento fu disegnato da Raffaello. (Cfr. CAMPORI, *Note e doc. per la vita di G. Santi e di Raffaello*, ecc.)

[5] CARLO D'ARCO, op. cit., II, 113. — A. Luzio, *Michelangelo e i Gonzaga*. (Giornale unico. Per il 50mo anniversario degli Asili infantili di Carità, 5 luglio 1887. Mantova, Segna). — Un altro cenno di relazioni tra Michelangelo e il cardinal d'Este è dato nella *Rivista storica mantovana*, I, 51, nota 2.

Digitized by Google

assai difficile a dimostrare che, stante i rapporti esistenti fra la corte mantovana e la papale e Michelangelo stesso, non si facesse la luce sull'autore del *Cupido*. In una corte come quella dei Gonzaga, aperta a tutti i cultori dell'arte, il *Cupido* non era e non poteva rimanere nascosto come in un sepolcro; e Isabella d'Este, con quella sua curiosità di raccoglitrice appassionata, doveva pure ricercar l'autore di cosa moderna che non aveva pari.

I versi diretti dai poeti di corte a un *Cupido* d'Isabella non possono ritenersi tutti diretti al *Cupido* di Michelangelo, perchè, come diremo più innanzi, un'altra statua, rappresentante il *Dio d'Amore nel sonno*, si ritrovava nello studiolo d'Isabella d'Este. Quelli che con probabilità si possono ritenere diretti al *Cupido* michelangiolesco, e vedremo quali, sono anteriori al tempo in cui la fama di Michelangelo correva l'Italia; cosicchè,come si spiega il silenzio d'Isabella, si può del pari spiegare il silenzio de' poeti che parve tanto strano al Lange. In generale, le poesie sul *Cupido*, conviene principalmente osservare, non sono fatte allo scopo di onorare l'artista. Gian Battista Mantovano, carmelitano, nella sua selva di metri esametri, cantando il *Cupido*, predica alle fanciulle di non lasciarsi ingannare da quelle rugiadose guancie, di por mente alle faci, all'arco, alla faretra irta di frecce leggiere, tutti segni di guerra.[1] Anche negli altri componinenti sul *Cupido* traspare un certo timore del genio che riposa, quasi egli fosse il genio del male: Niccolò d'Arco assicura gli amanti, perchè il protervo fanciullo, stanco, deposta la face, ha chiuso al sonno gli occhi languidetti.[2] Il Capilupo[3] descrive Amore, vincitore d'Ercole, che dopo avergli tolta dagli omeri la pelle del leone, chiude le ciglia al sonno: egli sorride dolcemente, e, superbo delle gloriose spoglie, stima aver ormai sottomesso ogni cosa. Ma la madre sua scruta l'avvenire e i pensieri del figlio, e gli grida mestamente che verrà tempo ch'egli non potrà imporre ad alcuno le sue superbe leggi; e i giovinetti avranno costantemente in cuore il casto Amore.[4]

Ma più di questi argomenti vale un importante documento, già edito dal conte Carlo d'Arco, che lo ritenne della metà del secolo XVI. È un inventario d'oggetti d'arte posseduti da Isabella d'Este, di cui trovasi copia all'Archivio Gonzaga. In esso sono indicati:

... " Et più un Cuppido che dorme sopra una pelle di leone fatto da Prassitele, posto in un armario da un de lati della fenestra alla sinistra.

„ Et più un altro Cuppido che dorme, di marmo da carara, fatto de mano de Michel' Agnol firentino, posto dall'altra banda della fenestra in un armario. „[5]

Noi possiamo precisare[6] la data dell'inventario pubblicato mutilo e scorrettamente dal d'Arco, poichè esso si trova nell'Archivio notarile di Mantova, fra gli atti di Odoardo Stivini di Rimini, dell'anno 1542. Vivente Michelangelo, undici anni prima che il Condivi scrivesse la vita del maestro, ventidue anni prima della morte di questo, a Mantova gli era dunque attribuito il *Cupido*. Il Lange crede invece che la tradizione cominciasse assai più tardi, e nota ch'essa esisteva al tempo della visita a Mantova fatta dal francese De Thou, il quale,

[1] J. B. MANT. CAMERLITÆ, *Op. omnia*. Antuerpiæ, 1576, I, 374: *De Cupidine marmoreo dormiente, Silvula ad Elisabellam Mantuæ Marchionissam.*

[2] *Nicolai Archi comitis Numerorum*. Libri quattro. Verona, 1762, p. 159, epig. 36mo, lib. 3o: *De Cupidine dormiente apud Isabellam M. Mantuae.*

[3] *Capiluporum Carmina*, pubb. dal Castalio. Romæ, CIↃ IↃXC.

[4] Tra i poeti che fecero epigrammi sul *Cupido*, fuvvi anche l'anconitano Marco Cavallo (v. LUZIO, *Federico Gonzaga*, ecc.), ma non ci è stato dato di trovarlo fra le poesie edite di quell'autore, nelle raccolte edite dal Rusconi di Venezia nel 1517.

[5] Arch. Gonzaga. « Inventario delle Robbe si sono ritrovate nell'armario di meggio che è nella grotta di Madama in corte vecchia. » Registro D, XII, n. 1. - Carlo d'Arco lo pubblicò nell'Appendice all'*Archivio storico italiano*, t. II, p. 324, e nell'op. citata, *Delle arti*, ecc., II, p. 134.

[6] Grazie all'erudito amico Alessandro Luzio.

Digitized by Google

secondo lo scrittore tedesco, lo disse di Michelangelo, solo perchè aveva già fatto cammino la novella del Condivi!

Giacomo Augusto De Thou, lo storico de'regni d'Enrico III e IV, avendo alla corte francese, nel 1573, destato qualche malumore, fu mandato con missioni diplomatiche in Italia. Educato già al culto dell'arte, pittore, egli venne in questa terra d'esilio, e la corse, alternando le visite diplomatiche alle artistiche. Dalla corte del duca Emanuele Filiberto, si recò per il Po a Casale; quindi, esaminata la Certosa e le chiese di Pavia, giunse a Milano, donde mosse per Lodi a Piacenza, e da questa città a Mantova per salutare il duca Guglielmo Gonzaga. Fu allora che fra le rarità d'Isabella d'Este vide il vantato *Cupido* di Michelangelo, e lo trovò infinitamente superiore alle lodi che ne venivano fatte; ma poi che fu lasciato il De Thou qualche tempo nella sorpresa, fu tratto fuori un altro *Cupido* tutto involto da coperte di seta. Questo era antico, e mostrava ancora per certi guasti ch'era stato tratto dalle viscere della terra. Il De Thou e i suoi compagni allora, comparando l'uno all'altro, ebbero vergogna d'aver giudicato il primo tanto bene, e convennero che l'antico pareva animato, e il moderno invece un blocco di marmo senza espressione(?). " Quelques domestiques, „ soggiunge l'autore delle memorie, " leur dirent que Michel Ange, qui était plus franc que les habiles gens comme lui ne le sont ordinairement, pria instamment, la comtesse Isabelle, après qu'il lui eût fait present de son Cupidon, et qu'il eût vû l'autre, qu'on ne montrât l'ancien que le dernier, afin que le connaisseurs pûssent juger en le voyant, de combien en ce sortes d'ouvrages les anciens l'emportent sur les modernes. „[1] Questa tradizione, benchè certamente alterata, non si raccoglie dal Condivi, e può avere un fondo di vero, cioè che siano realmente esistite relazioni personali fra Isabella d'Este e Michelangelo.

Ai due *Cupidi*, quello di Michelangelo e l'altro attribuito a Prassitele, accennò Raffaello Toscano, nelle sue stanze dedicate a Vincenzo Gonzaga e ad Eleonora Medici nel 1586, con quei versi:

« In corte vecchia è giù posto a terreno
Quel loco, che la Grotta il mondo appella;
Il quale asconde entro al suo ricco seno
Quanto ha di pretioso Italia bella;
Fu edificato et abbellito apieno
Da l'Estense magnanima Isabella.
. . . . . .
Duo Cupidi vi son, ch'empion d'invidia
Pigmalcone, Prassitele e Fidia. »[2]

Una nuova prova della permanenza del *Cupido* di Michelangelo a Mantova si ricava dalla descrizione del viaggio di Schickhart von Herremberg, che lo vide nel 1599.[3] Nel 1627 infine si ritrovano i due famosi *Cupidi* nell'inventario dell'eredità del *quondam* duca Ferdinando, indicati insieme con altri due di minor conto, così:

[1] *Memoires de la vie de Jacques-Auguste De Thou, conseiller d'État et président à mortier au Parlement de Paris.* Nouvelle edition. Amsterdam, François l'Honoré, M.DCC.XIV.

[2] *Stanze di Raffaello Toscano sopra la edificatione di Mantova.* Torino, MDLXXXVI.

[3] SCHICKHART VON HERREMBERG H., *Beschreibung Einer Raisz, welche der Durchleuchtig Hochgeborne Fürst und Herr Herr Friedrich Herzog zu Würtemberg im Jahr 1599 in Italiam gethan.* Tübingen, 1603, pag. 71. Il DÜTSCHKE (op. cit.) ritenne che Schickart von Herremberg vedesse quel *Cupido* a Torino, ma ben nota il Lange che il duca di Würtemberg non fu neppure a Torino, e che l'indicazione della statua sta sotto a Mantova.

Digitized by Google

" Un amorin che dorme sopra una pelle di Leone extimatto scudi otto.

„ Un amorin picolino che dorme sopra un sasso, ha due papaveri in mano e stimatto scudi cinque.

„ Un amorin che dorme sopra un sasso e stimato scudi venti.

„ Un altro amorin che dorme sopra una pelle di Leone con un funerale in mano e stimato scudi venticinque. „[1]

I due *Amorini* principali, quello di Michelangelo e l'altro attribuito a Prassitele, si distinguono dagli altri pel valore loro assegnato, di scudi venti al primo, di venticinque al secondo; mentre gli altri due sono stimati l'uno cinque e l'altro otto scudi. Tre di essi, due anni dopo quell'inventario, vennero acquistati per Carlo I re d'Inghilterra, innanzi che Mantova fosse saccheggiata dagl'Imperiali. Sin dal 1625 il Re aveva mandato a Mantova Nicola Lenier, suo maestro di musica e intelligente d'arte per acquistarvi dipinti; e questi col pittor francese Daniele Nys tentò l'acquisto de' monumenti d'arte posseduti dai Gonzaga. Nel 1629 il Nys riuscì a comprar quadri per 68,000 scudi, ed altre statue e quadri comprò ancora dal Duca di Nivers; cosicchè nel 1631, alli 13 di giugno, quel pittore scriveva da Venezia avvisando Tommaso Cary della sua intenzione d'inviare in Inghilterra con la prima occasione i quadri e i marmi comprati a Mantova, pitture di Tiziano e di Raffaello, statue antiche e tre putti, *uno del Buonarroti, il secondo di Sansovino e il terzo di Prassitele.* " These three children are, „ scriveva, " above price and are the rarest things which the Duke possessed. „[3] E alli 4 agosto 1632 da Venezia salpò una nave carica di quei tesori dell'arte italiana per l'Inghilterra, come il residente inglese in Venezia ne dava avviso al segretario di S. M. Britannica, sir John Coke. Ed è là, oltre la Manica, ove il *Cupido* di Michelangelo dorme da più di due secoli e mezzo, di un sonno più profondo che nel gabinetto elegante d'Isabella Estense.[4]

Il Lange non ebbe cognizione di documenti qui citati, nè dell'inventario d'Isabella, nè delle lettere prodotte dal Sainsbury; e tanto lui che il Richter cercarono se la tradizione poteva applicarsi alla statuetta del *Sonno* che oggi adorna il Museo mantovano. Qui a ragione escludono l'ipotesi comunemente accolta a Mantova, ripetuta anche da Charles Clement,[5] che si tratti del *Cupido* di Michelangelo. Le notizie della provenienza lo mostrano derivare dalla collezione del duca Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta (1531-91), ed esistere in essa circa al tempo in cui Raffaello Toscano vantava i due *Cupidi* d'Isabella. Alessandro Lamo discorrendo del Casino di Sabbioneta dipinto da Bernardino Campi, accenna al " *Cupido* di finissimo marmo antico acconcio in atto graziosissimo d'un fanciullo che dorma; „[6] e da Sabbioneta, soltanto verso la fine del secolo scorso, fu trasportato a Mantova.[7] C'è accuratezza di la-

[1] Arch. Gonzaga, *Inventario bonorum haereditatis quondam Seren. Ducis Ferdinandi confecto ordine Ser. Ducis Vincentii II, anno 1627.* (Registro: D. VI, N. 1. - Fu pubblicato poco correttamente da Carlo d'Arco (op. cit., v. II, p. 168-169).

[2] « Questi tre putti sono superiori ad ogni prezzo ed erano le più rare cose possedute dal Duca. »

[3] W. Noel Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist.* Preserved in H. M. State paper office, with an appendix of documents respecting the Arundelian collection; the Earl of Somerset's collection; the great Mantuan collection; the duke of Buckingam, Gentileschi, Gerbier, Honthorst, Le Seur, Myttens, Torrentius, Vandervort, ecc. London, 1859, p. 330 e seguenti.

[4] Nel *Catalogue et description of Ring Charles I, Capital of Pictures, Statues,* ecc. (London, W. Bathoc, MDCCLVII, alle pag. 101, 102 e 103 trovansi indicati, sotto i numeri 1249, 1267, 1268, tre *Cupidi dormienti.*

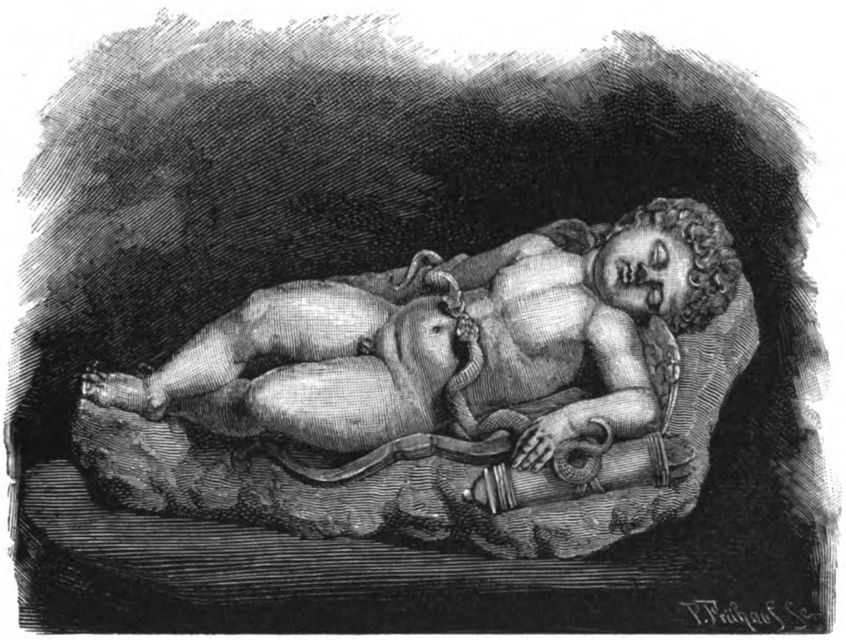
[5] *Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphäel.* Paris, 1861 et 68, p. 329.

[6] *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura,* ecc. Cremona, 1774. (La dedica è scritta dal pittor Malosso al duca Vespasiano Gonzaga e porta la data 1584).

[7] Borsa, *Museo della R. Accademia di Mantova.* In Mantova, MDCCXC, p. 91.

Digitized by Google

voro, ma la mancanza di spirito non lascia ritenerlo opera del giovane Michelangelo; essa sembrò piuttosto al Lange scultura del secondo decennio del cinquecento e di scuola veneziana, nello stile dei Lombardi. Anche il Labus non ammise il *Cupido* quale lavoro di Michelangelo, notando che non aveva sveltezza di forme, nè robustezza di tócco, e che non rappresentava *Cupido;* perchè le arti greche al figlio di Venere, animatore attivissimo della natura, non hanno mai dato per attributo i papaveri.[1] A noi pare che si sia onorata troppo quella scultura col discorrerne tanto; a noi par cosa che appartenga alla seconda metà del secolo XVI. Probabilmente fu fatta eseguire dal duca Vespasiano Gonzaga, per ornamento del suo Casino di Sabbioneta. Le ciocche de' capelli senza grazia, con forti scuri; la corona de' fiori, privi d'ogni riflesso del vero; le membra del fanciullo a tutto tondo, eppure qua e là compresse e piatte; la politura del marmo; i riccioli barocchi ai capi della faretra; la molteplicità dei simboli; l'inelegante turcasso cilindrico; le cornici, gli spigoli, i contorni tirati con poca precisione: tutto mostra che sul *Cupido* di Mantova passò il soffio della Decadenza.



Il Richter studia anche l'opinione del Mariette, e cioè che il *Cupido* di Michelangelo da Mantova, dopo il saccheggio degl'Imperiali, fosse trasportato a Venezia nel Museo di S. Marco; ma dei due *Cupidi* giacenti che là si conservano, l'uno è antico, posteriore all'epoca di Traiano, di forme dure, e rozzo nella tecnica; l'altro, pure antico, ma assai ordinario, appartiene al secolo quarto. Non sapendo il Richter del trasporto avvenuto in Inghilterra dei tre *Cupidi,* tenta d'identificare uno dei due esemplari veneziani col *Cupido* antico veduto dal De Thou, mentre doveva pur tener conto che il *Cupido* del gabinetto d'Isabella, attribuito a Prassitele, era cosa rarissima ed eccellente. Isabella d'Este lo aveva messo a riscontro del *Cupido* di Michelangelo nel 1505, e lo ebbe da certo Alessandro Bonatto, mercè l'opera del Cardinale di Santa Prassede, di Francesco Maria d'Urbino prefetto di Roma e degli agenti mantovani

[1] LABUS, *Museo della R. Accademia di Mantova,* 1837, t. III, p. 253.

Digitized by Google

a Roma, Floramonte e Ludovico Brognolo.[1] " Il Cupido, „ scriveva ad Isabella d'Este Cristoforo Romano, " quale a tolto M. Lodovico brognolo per V. S. è cosa excellente e singulare e potrassi mostrare sicuramente per Cosa rara e vale ogni denaro e vi giuro per lo Dio chio adoro che sel fussi stato tolto in nome da altra persona che di V. S. chel non saria mai uscito di roma. „[2] Baldassare Castiglione co' suoi versi lo descrive assopito, in atto di riposare sulla pelle d'Ercole e con la clava sottoposta al capo, che gli serve da guanciale. " Prassitele, „ canta il poeta, " cangiò in marmo di Paro il dormente fanciullo di Venere, ancor molle di sudore. „ E seguita, invitando " chi passava vicino al fanciullo, di andarsene o di starsene cheto, affinchè ei non si scuotesse dal sonno. „ - " Vero è, „ soggiunge, " ch'egli ha gettato la face e la faretra, ma tu devi temere la sua clava. „[3]

Il prezioso *Cupido* fu causa anche di dualismo fra Isabella d'Este e Lucrezia Borgia, poichè, avendo Mario Equicola letto alcuni epigrammi di Ercole Strozzi: *In Cupidinem marmoreum super leonis spolio dormientem Illustriss. et excellentiss. D. Lucretiæ Borgiæ Duc. Ferrariæ*, non potea capacitarsi delle lodi profuse in quelli a Lucrezia, poichè il *Cupido* descritto corrispondeva a quello d'Isabella. Il dio d'Amore, secondo il poeta, era stato pietrificato dal lampo degli occhi di Lucrezia; l'occhio di questa era paragonato al sole che abbacina chi vuole fissarlo.[4] L'Equicola cercò allora l'originale degli epigrammi, e trovatolo, e vedendoli proprio di mano di Ercole Strozzi, investigò se negli appartamenti ducali si trovasse un *Cupido*, e finalmente lo trovò presso al letto della Duchessa, *una cosa nuova et vogliono persuadere sia vecchia*. Indignato l'Equicola che si volesse gareggiare con Isabella d'Este, si ripromise di prendersi qualche sfogo, e ne scrisse intanto alla Marchesana sua, mostrando di desiderare, per amore di lei, poco meno che la palma del martirio.[5]

Ora possiamo, con la scorta de' poeti e de' cataloghi, disegnare le essenziali differenze tra i due *Cupidi*, quello di Michelangelo e l'altro attribuito a Prassitele. Questo cantato dal Castiglione, è un Ero-Eracle, con la clava sottoposta al capo.

Hic Amor Herculea sopitus pelle quiescit:
Pulvinum capiti subdita clava facit.

Che tale fosse può desumersi anche dall'inganno dell'Equicola nel leggere i versi catulliani dello Strozzi diretti al marmoreo *Cupido* " pietrificato dal lampo degli occhi „ di Lucrezia Borgia. L'Equicola non poteva persuadersi che i versi dello Strozzi non fossero stati ispirati dal *Cupido* antico d'Isabella d'Este; poichè pure si descriveva Amore languidamente dormiente sulla distesa pelle del leone Nemeo, benchè in atto di tenere ancora stretto con la

[1] La lettera del Cardinale di Santa Prassede a Isabella, è delli 10 dicembre 1504 (A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova*. Modena, Vincenzi, 1885). Un'altra lettera alla stessa delli 17 gennaio 1505, è di Floramonte Brognolo (non Lodovico, come stampa il Bertolotti, p. 171). Una terza lettera edita dal suddetto, è di Lodovico Brognolo delli 8 luglio 1505. Nella lettera riprodotta dal B., leggasi: *per ogni rispecto* invece che *per ogni risposta*, e dopo le parole *maxime che il cavalier havera Casteluchio* queste altre ommesse *non perho senza grandissima faticha et dificultà*. Li 26 luglio 1505, Isabella d'Este scriveva a Lodovico Brognolo, raccomandandogli il *Cupido* (Arch. Gonzaga, *Copialettere*, n. 18, filza II, n. 9); e non lasciava ad un tempo di rivolgersi a Francesco Maria d'Urbino, il quale rispose una lettera tanto a lei che al marchese Gonzaga, mostrandosi pronto a soddisfarne il desiderio (Arch. suddetto, Lettera con la stessa data, 7 luglio 1505, Roma).

[2] Lettera pubb. per estratto dal Bertolotti. Op. sudd.

[3] *Carmina quinque illustrium poetarum Petri Bembi, Andreæ Naugerii, Balthassaris Castillionii*, ecc. Bergami, MDCCLIII.

[4] *Herculis Strozæ Titi filii carminum*. Venetiis, in ædibus Aldi et Andreæ Asulani soceri, M.DXIII, p. 86 e seg.

[5] LUZIO, *I precettori d'Isabella d'Este*. (Per nozze Renier-Campostrini, 1887).

Digitized by Google

mano vincitrice il guadagnato trofeo. Così il Capilupo lo descrive sulle gloriose spoglie di Alcide, con le chiuse ciglia, dolcemente sorridere; e il Tricelio,[1] spiegando il suo distico greco scritto sul *Cupido* di Prassitele, scrive: *Interim referam carmen quod Mantuae cecineram, viso Isabellae Praxiteleo Cupidine, dormitante in Nemei Leonis pelle, face extincta, arcu, et pharetra, ac clava Herculea post terga positis*, ecc.

Niccolò d'Arco invece nel suo epigramma, e il carmelitano Gian Battista Mantovano nella sua selva di versi, parlano con tutta probabilità del *Cupido* di Michelangelo, poichè il primo non fa cenno alcuno al vincitore d'Ercole e soltanto lo addita come stanco, con la face deposta, addormentato; il secondo pure non parla che di faci, d'arco e di faretra che posano accanto all'Amore dormiente. Che Gian Battista Mantovano proprio non discorresse del marmo attribuito a Prassitele si può inferire anche dal principio del carme. " O Progenie di Venere, „ egli chiede, " fanciullo inclito per sì gran fama, che conduci a trionfo uomini e dei, chi mai potè scolpire sul marmo forme alle tue così somiglianti? Non ardisca Prassitele usurpare questa lode, e Mirone non speri tanto onore. Mentore vattene, Policleto taci. Se si dicesse che forse Vulcano ha eseguito tale opera, converrebbe assentire. E invero egli è divino lavoro. „ Conchiudendo, l'*Ero-Eracle* era la statua attribuita a Prassitele, un Genio del Sonno la statua di Michelangelo. Così nel catalogo del 1542 il *Cupido* di Michelangelo è indicato semplicemente per *un Cupido che dorme*, l'altro di Prassitele per *un Cupido che dorme sopra una pelle di leone;* e nell'inventario del 1627, i due *Cupidi*, che si riconoscono tra gli altri pel loro prezzo elevato, sono indicati: il primo per *un amorin che dorme sopra un sasso*, il secondo *un amorin che dorme sopra una pelle di leone*. Quindi anche da ciò può trarsi una prova per dimostrare erronee le conchiusioni del Lange.[2]

Dopo quanto abbiam detto, non occorrerebbe più discorrere del preteso *Cupido* di Michelangelo in Torino, tenuto finora scultura antica e de' tempi classici. Certo è una scultura del Rinascimento; ma a nostro parere del Rinascimento assai inoltrato: esso si trova tra le sculture della sala del pianterreno nel Museo d'Antichità dell'Accademia delle Scienze in Torino. Rappresenta Ero-Eracle alato, steso sulla pelle del leone nemeo, che gli copre anche il capo; e posa la testa sul braccio sinistro, mentre con la destra tiene la clava: accanto ha l'arco e dietro al capo la faretra. Parve al Lange una falsificazione così meravigliosa da non potersi attribuire che a Michelangelo. " Vi sono, „ egli scrive, " certi segni fatti coll'intenzione di simulare un ristauro: le estremità delle dita sono smozzicate, e certi solchi poco profondi percorrono le due ali ed amendue i piedi, quasi che fossero le une e gli altri ricongiunti, certo eseguiti con lo scopo evidente d'ingannare i collettori d'anticaglie. „ Vi sono traccie che il marmo fu sepolto sotterra; e ben si comprende la frase di Giovio *minutisque iniuriis ultro inflictis*. — Ma che il Lange abbia lavorato di fantasia si ricava anche dall'osservazione del Fabretti, e cioè " che la ruvidezza del marmo del *Cupido* non è derivata dall'essere stato per un certo tempo nell'acqua o sotterra, ma dalla sua permanenza nei giardini ducali e all'aperto. „ Del resto non è quello il primo esempio d'imitazioni eseguite in modo da ingannare i più esperti conoscitori; e il Rinascimento ebbe maestri, principi nell'arte di contraffare.

[1] Gian Maria Tricelio nel suo *Dictionum graecarum thesaurus*, ecc. *et Dictionum latinarum thesaurus*, ecc. (Ferrariæ, per Joannem Maciochium Bondenum, MDX), alla voce πανταμάτωρ, p. 127, dopo avere discorso del Sonno vincitore dell'Amore, riferisce un distico greco sul *Cupido* di Prassitele tenuto da Isabella.

[2] Il Bertolotti nell'opera citata discorre di un terzo *Cupido*, « puttino di marmo facto per morto, » passato a Mantova; ma, come già dimostrammo, non v'è prova che quel genietto, posseduto dal Cardinale di Santa Severina nel 1506, fosse comprato (v. la nostra recensione alla pubblicazione del Bertolotti nell'*Arch. stor. italiano*, 1885). Il *puttino facto per morto* non era probabilmente un *Cupido*, ma un genietto della morte che aveva servito ad ornamento di sarcofagi o di cippi sepolcrali.

Digitized by Google

Carlo Emanuele I di Savoia comprò, come il Lange racconta, nel 1583 in Roma una collezione, mercè la mediazione di Orazio Muti canonico lateranense, e nella quale era notato *un Cupido a dormir tutto.* Non una parola di più; ma il Lange si chiede: non potrebbe esser questo il *Cupido* di Michelangelo, comprato per antico forse da un continuatore (?) di Baldassare del Milanese? " Con tutta probabilità è lo stesso che ancor si conserva,[1] tanto più che fu tratto da antica scultura alessandrina, la quale passò probabilmente dalla collezione medicea in quella Obizi del Cataio. „ La collezione d' anticaglie, quando Piero di Lorenzo de' Medici fu bandito da Firenze, fu quasi tutta venduta all' incanto, e quantunque il Magnifico Giuliano ricuperasse poi per la maggior parte i dispersi cimeli, è probabile, pensa il Lange, che diversi pezzi importanti passassero nelle mani della nobile famiglia Obizi. La collezione del Cataio, soggiunge lo scrittore tedesco, appartenne prima alla famiglia veneziana degli Obizi, e che in Firenze gli Obizi vissero nel secolo XV appare da questo, che il Ghiberti lavorò una pietra sepolcrale per Ludovico degli Obizi, come lo scultore stesso racconta ne'suoi *Commentarii.* — Noi possiamo ammettere che al Cataio si possa trovare la statua medicea; ma le ragioni della provenienza accennate dal Lange cadono nel fantastico. La storia del museo del Cataio, formato verso la fine del secolo scorso dal marchese Tomaso Obizi, emulo di Teodoro Correr, non risale certo a quell' antichità che il Lange vi assegna per aver trovato che il Ghiberti fece una pietra tombale per Ludovico degli Obizi, capitano nel 1424 de' Fiorentini, nella rotta di Zagonara!

Gli argomenti stilistici possono trarre in inganno più degli argomenti storici, poichè l'espressione del sonno è sensibilmente resa, e v'è qualche analogia nella conformazione del *Cupido* col putto dell'imponente tondo di Michelangelo al Museo Nazionale di Firenze. Ma basta osservare la scultura per accorgerci che è alquanto trita nel fare, che le forme sono rotondeggianti, vuote, grossolane. Non v'è un tratto solo che arieggi la delicata e robusta forma del bambino Gesù del tondo suddetto, non la sovrana sicurezza de'contorni. Del resto è una copia troppo materiale dell'antico per esser cosa della giovinezza di Michelangelo, che lasciava in tutto l'impronta della sua forza, della sua personalità, del suo genio. Più tardi della fine del secolo XV gli artisti seppero fare delle vere stampe dell'antico; ma a quel tempo lo spirito della creazione si sprigionava dalla mano loro, e alterava espressione e contorni nelle figure imitate.

Per noi il *Cupido* di Torino è una delle tante statue di *Cupidi* dormienti che per tutto il secolo XVI furono fatte a gara dagli scultori, cosicchè tutte le collezioni ne' secoli scorsi raccolte dal Bembo, dei Farnesi, del cardinale Innocenzo del Monte, de' Medici, dei duchi di Savoia, degli Estensi, del cardinale Peretti, de'Panfili-Aldobrandini, dei Colonna, de'Patrizi,[2] ecc., avevano esemplari di quegli amorini giacenti, ora disseminati per tutti i musei d' Europa. Dal bianco *Cupido* di Michelangelo a quello del cavalier Bernini riposante sopra un cuscino di pietra di paragone,[3] fu l'*Amore dormiente* un soggetto prediletto dagli artisti, desiderato per ornamento de' gabinetti eleganti dalle dame, alle quali dovevano dire i gentiluomini, come lo Strozzi alla diva Lucrezia Borgia, che se grave impresa era stata quella di Amore l'aver spogliato Ercole dell' irsuta pelle, ben più grave era combattere con loro.

A. Venturi.

[1] Il Fabretti crede invece che il *Cupido* di Torino provenga da Mantova, che sia uscito, come la *Tavola Isiaca*, dal Museo dei Gonzaga dopo il sacco del 1630. Dopo quanto abbiam detto, non occorre dimostrare erronea anche questa ipotesi.

[2] *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, pubblicati per cura del Ministero della pubblica istruzione, vol. IV, 1878-80. Bencini, Roma.

[3] Idem, vol. IV. Inventario della raccolta Chigi.

Digitized by Google

L'OREFICERIA A ROMA

DURANTE IL REGNO DI CLEMENTE VII (1523-1534)

AI GLI OREFICI, seguaci del pacifico sant'Eligio, fecero tanto parlare di sè, quanto sotto il pontificato di Clemente VII. Benvenuto Cellini dimorava allora a Roma, e questo nome dice da per sè solo tutto il rumore che si levò intorno al turbolento e brillante orefice fiorentino. Accanto a lui, dopo una lunga e gloriosa carriera, Caradosso, il più eminente, senza paragone, degli orefici del primo Rinascimento, gettava un ultimo raggio prima di sparire, alla vigilia del nefasto assedio del 1527. Da ogni lato sovrani e particolari si disputavano qualche opera uscita da questa mano maravigliosa, che la morte doveva poco dopo agghiacciare. Nel 1523 ancora, il marchese di Mantova lo pregava di terminare l'*impresa* che gli aveva promessa.[1]

Un altro orefice si è conquistato una gloria meno grande, ma non meno durevole, morendo per la patria colle armi in mano: nel 1527, Bernardino dei Passeri cadeva presso la Porta di Santo Spirito nel cercare di difendere la città eterna contro le orde di Giorgio di Frondsberg. Veniva dopo quella pleiade di orefici, i cui nomi vanno quasi di pari passo con quelli degli architetti, scultori e pittori contemporanei: i Gaio, i Pompeo de Capitaneis, i Tobia da Camerino, i Crivelli, gli Arsago e tanti altri, il gruppo più maraviglioso di artisti di questo genere che mai vedesse alcuna capitale.

Il nuovo Pontefice, che non per nulla era un Medici, forniva loro generosamente le occasioni di distinguersi nel suo servizio, e compiacevasi a mantenere fra loro una feconda emulazione. Fra poco, i tanti ingegni che lo circondavano non bastando più alle alte sue mire, egli si rivolse a maestri del valore di Valerio Belli di Vicenza e Giovanni Bernardi di Castel Bolognese, che eseguirono per lui i loro capolavori. Una sola cifra basterà per mostrare il posto che occupavano nella sua mente tutti questi rami d'arte, destinati ad accrescere la sua gloria e ad eternare la sua memoria: durante questo pontificato di undici anni, egli fece

[1] BOTTARI, *Lettere pittoriche*.
BERTOLOTTI, *Artisti in relazione con i Gonzaga*, p. 92.

Digitized by Google

coniare centoventi monete diverse, contro novantatrè emesse da Giulio II, trentacinque da Alessandro VI, ventotto da Innocenzo VIII.[1]

L'arte degli incisori di medaglie fu da lui posta a non minore contribuzione. Si sa che ordinariamente le medaglie vengono fuse, mentre le monete sono battute. Citare i nomi degli artisti che riprodussero sul metallo i lineamenti del Papa, Valerio Belli, Bernardi da Castel Bolognese, Francesco dal Prato, Benvenuto Cellini, è dispensarsi da ogni elogio. Nel coscienzioso suo lavoro[2] il signor Armand ha descritto oltre quindici medaglie consacrate a Clemente VII, per opera dei detti artefici.

Fu da questo momento che l'oreficeria italiana raggiunse il grado supremo della perfezione. Non è più quel tempo, invero, in cui lo scultore ed il pittore dovevano passare per la bottega dell'orefice per imparare a fondo tutti i segreti dell'arte: appena possiamo citare, nel secolo XVI, fra gli orefici che avvicinarono le forme superiori dell'arte, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, poi Benvenuto e Leone Leoni. Ma, grazie ai modelli forniti da architetti, pittori o scultori di professione, grazie alla prodigiosa abilità tecnica degli orefici, alla mirabile sveltezza delle loro mani, la loro arte, generalmente alquanto in ritardo rispetto alle altre, raggiunge lo zenit nel momento in cui la pittura e la scultura già accennano a decadere.

In tesi generale, il carattere proprio dell'oreficeria di quest'epoca è la sparizione delle forme architettoniche, per tanto tempo inseparabili dall'oreficeria: spiego questa modificazione con due considerazioni: l'una, che l'architettura del Rinascimento, meno incavata e meno caricata dell'architettura gotica, si prestava meno a questi *tours de force* di finitezza nelle quali dispiegavasi tutta l'abilità degli orefici; l'altra il bisogno di vita, di movimento, di agitazione che s'impossessava degli artefici di questa generazione; dappertutto vogliono mettere delle figure animate, se non d'uomini, almeno di animali o di piante, all'oggetto di poter dare sfogo all'impetuosità che li anima.

Secondo la testimonianza di Benvenuto Cellini, Giovanni Francesco Penni, soprannominato " il Fattore, " uno dei migliori allievi di Raffaello, disegnava per il vescovo di Salamanca dei progetti di vasi che Benvenuto Cellini eseguiva poscia in metallo (1524),[3] precisamente come Raffaello, un dodici o quindici anni prima, aveva disegnato, per Agostino Chigi, il maraviglioso piatto con soggetti marini, del quale si conserva l'abbozzo nel gabinetto delle stampe di Dresda.

Qualcuno dei disegni di oreficeria della Scuola romana al tempo di Clemente VII entrò, una ventina di anni fa, nella scuola delle Belle Arti di Parigi, grazie alla liberalità del signor His de la Salle, raccoglitore emerito. Ne riproduciamo qui incontro un esempio.

Per un concorso di circostanze veramente eccezionali, l'oreficeria assunse a quest'epoca, sì nei costumi pubblici che nei costumi privati, una importanza che non ebbe nè pria, nè poi. È il momento in cui le onoranze di ogni genere, la rosa d'oro, la spada d'onore, la catena offerta a qualche alto personaggio, i doni principeschi, tutto traducevasi in produzioni di oreficeria. L'inventario che noi pubblichiamo più avanti, è consacrato alla registrazione delle tazze e dei calici in argento dorato, del peso da due a sette libbre, che i doni della città o dei comuni facevano regolarmente affluire al tesoro pontificio; forma d'imposta assai più pittoresca di quella dei tempi moderni, che non ammettono più pagamenti in natura, e sopra tutto pagamenti che ab-

[1] CINAGLI, *Le Monete de' Papi.*

[2] *Les médailleurs italiens des XV et XVI siècles.* Paris, 1883-1887, tre vol. in-8.

[3] B. CELLINI, *Vita*, ed. Tassi, t. I, p. 74, 85.

Digitized by Google

biano il carattere di opere d'arte. Se il destinatario aveva bisogno di convertirli in danaro, non andava perduto che il lavoro della fattura: in altri termini, l'orefice, intermediario tacito accettato da ambo le parti, *prelevava* regolarmente esso pure il suo reddito su questi diritti.

Nell'abbigliamento, mai l'oreficeria rappresentò una parte così importante. Prima viene la medaglia o *impresa* che ogni personaggio che si rispetta deve portare sul cappello: si sa quale serie interessante di lavori dobbiamo a questo costume. Poscia il fermaglio della cinta, la daga e la spada, senza contare i gioielli propriamente detti, e ogni sorta di adornamenti femminili. Dovrei anche parlare della ricchezza dell' argenteria di quest' epoca, dell'estensione della oreficeria, fino ai più minuti istrumenti ed utensili, ai campanelli, ai calamai, ai fermagli dei libri! Il dominio di quest'arte è infinito e sarebbe quasi scrivere la storia della civilizzazione nella prima metà del secolo XVI, se si dovesse riandare gli annali della vita degli orafi celebri di quest'epoca.

Si comprende, dinanzi a tanta invasione, l'orgoglio degli orafi, che diventano infatti la classe di artefici la più presuntuosa e la più turbolenta, con dei corifei quali erano Benvenuto Cellini e Leone Leoni. È tutto un gioco di intrighi e di vanità, di comedianti che si sentono guastati dalle lusinghe del pubblico, con questa differenza che qui, ad ogni istante, la rappresentazione volge al dramma, e termina con la morte di uno degli eroi.

Diamo uno sguardo rapido alla successione di categorie diverse di opere comandate dalla Corte pontificia. Le rose d'oro e le spade d'onore che il Papa, per una tradizione secolare, donava a Natale e a Pasqua, vi occupano il primo posto.

La lista delle rose d'oro donate da Clemente VII, è disgraziatamente delle più incomplete. Conviene, coll'aiuto dei lavori del Cartari [1] e del Moroni,[2] limitarci a citare le donazioni seguenti: 1524, al re Enrico VIII d' Inghilterra; 1525, al duca di Savoia; 1526, alla chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, a Roma; 1532, al *Sancta Sanctorum*.[3] Ai tempi del Cartari, la rosa donata alla confraternita del Gonfalone era scomparsa. Si vedeva solo un dipinto, rappresentante un ramo ornato di dieci rose in un vaso della forma di un uovo, posato sopra un trepiede, ornato di zampe di leone. Questo dipinto stesso periva nel 1761.[4]

Siamo poco meglio informati quanto allo " stocco benedetto „ ed al " berrettone. „ Tutto ciò che sappiamo si è che queste insegne furono accordate nel 1529 (il 7 gennaio) a Filiberto d'Orange; nel 1529 a Carlo Quinto, e ad una data non specificata, a Ferdinando, re dei Romani.[5]

L'oreficeria sacra, destinata a figurare nelle cerimonie della Cappella Sistina, era l'oggetto di cure assidue da parte di Clemente VII; e ciò sappiamo tanto da documenti veridici quanto dall' inventario qui sotto mentovato.

Nel 1547, la Cappella papale racchiudeva ancora numerose opere che risalivano a questo papa. Citiamo un tabernacolo con otto cristalli portanti le armi medicee; quattro candelabri di argento dorato con le medesime armi, " una lanterna che si porta avanti al *Corpus Do-*

[1] *La rosa d'oro Pontificia*. Roma, 1681, p. 99-101. — GIRBAL, *La rosa de oro*. Madrid, 1880.

[2] *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, alla parola *Rosa*.

[3] MARANGONI, *Istoria dell'antichissimo Oratorio o Cappella di san Lorenzo nel patriarchio Lateranense*. Roma, 1747, p. 62.

[4] RUGGERI, *L'arci-confraternita del Gonfalone*. Roma 1866, p. 209-212.

[5] Un certo numero di stocchi si è conservato fino ai nostri giorni (Eugenio IV, Niccolò V, Innocenzo VIII, Alessandro VI, Giulio II, ecc.), nei musei di Madrid, di Cassel, di Berlino, di Vienna, nella collezione Bentivoglio a Bologna, ecc.

Dall'altro lato, nulla evvi di più raro delle rose d'oro. Confesso di non conoscere *de visu* che quella di Clemente V, conservata a Parigi, nel museo di Cluny.

Digitized by Google

mini per viaggio, finita d'argento, con arme di Clemente VII, „ due grandi candelabri d'argento, un " torribulo e navicella col cucchiaro d'argento indorato, con l'arme di Clemente, la croce di cristallo grande, legata in argento indorato, con un pezzo d'argento che entra nel piede, con la sua cassa coperta di cuoio e l'arme di Clemente. „

Risulterà fino all'evidenza, dai nostri documenti, che, se il nefasto assedio del 1527 rallentò la produzione artistica della Città eterna, questa produzione, contrariamente alla opinione comune, non fece che risorgere con maggiore intensità verso il 1530. Il vero si è, che in conseguenza di una legge storica inevitabile, l'arte italiana seguiva fin d'allora la china fatale della decadenza; che ai giganti dei pontificati di Giulio II e di Leone X, i Bramante, i Raffaello, i Leonardo da Vinci, erano succeduti gli epigoni (Michelangelo solo restava in piedi, isolato nella sua selvaggia grandezza); che il livello generale dell'ingegno si era abbassato negli artisti, come il livello generale del buon gusto si era abbassato negli amatori, ma che le congiunture politiche, impotenti a provocare il libero slancio del genio, erano ugualmente impotenti a reprimerlo.

D'altra parte si rimane stupiti al vedere con quanta rapidità risorgono le finanze della Santa Sede, dopo una prova così crudele. Fin dal 1528 ricominciano le compere di oggetti di oreficeria, di ornamenti sacri, ecc., per continuare con una grande attività fino al termine del regno di Clemente VII.[1]

Sotto un altro punto di vista il sacco di Roma fu causa di perdite irreparabili: numerosi lavori di oreficeria furono derubati dall'orda selvaggia degli invasori, al tesoro della basilica di San Pietro[2] e a quelli di una quantità di altre chiese. Citiamo la croce d'oro di Costantino; la rosa donata alla basilica da Martino V; la tiara di Niccolò V; la navicella data da Eugenio IV, ecc., ecc.

In mancanza della descrizione di una delle rose donate da Clemente VII, riproduciamo almeno quella della rosa donata nel 1886 da S. S. Leone XIII alla reggente di Spagna.

La rosa consiste in un ramo, che sostiene nove fiori, quattordici bottoni e circa cento foglie, lavorati in oro fino e copiati dal vero. La rosa centrale si apre nel mezzo e contiene il balsamo del Perù e il muschio che il Pontefice vi depone secondo il cerimoniale d'uso. Il ramo d'oro è piantato in un vaso di smalto del secolo XVI, lavoro delicatamente cisellato. Due piccoli angeli ne formano le anse; nel centro del vaso vedesi l'imagine di santa Cristina, dal lato opposto leggesi questa iscrizione:

MARIÆ CHRISTINÆ
ALPHONSI XIII
HISPANIARVM REGIS MATRI
ROSAM AVREAM
LEO XIII
PONTIFEX MAXIMVS
D. D. D.
ANNO MDCCCLXXXVI.

La base del vaso è fregiata dell'iscrizione: LEO PAPA XIII. Questa preziosa opera d'arte, che non misura meno di 80 centimetri di altezza nell'insieme, è rinchiusa in uno scrigno di legno di noce, sul quale vedesi incastrato lo stemma di Leone XIII.

[1] BERTOLOTTI e BARBIER DE MONTAULT, *Inventaire de la Chapelle papale sous Paul III, en 1547.* Tours, 1878, n. 289, 290, 294, 340, 342, 353, 367.

Il signor Barbier de Montault che conosce così bene tutto quanto il dominio dell'archeologia sacra, accenna ad una croce esposta a San Pietro per le stazioni dei venerdì di marzo, la quale è attribuita a Benvenuto Cellini. Esiste di questo monumento una incisione.

[2] Ne ho riprodotto l'elenco nelle mie *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi.* Firenze, 1881, pag. 49 e seguenti.

Digitized by Google

Ma più grave ancora doveva essere il sacrifizio compiuto dalle mani stesse del sovrano Pontefice. Benvenuto Cellini ci ha raccontato come, rifugiato a Castel Sant'Angelo, Clemente VII dovette risolversi a far fondere i capolavori della oreficeria del secolo XV: la tiara di Eugenio IV cisellata dal Ghiberti e tante altre meraviglie dell'arte.

L' incisione di sigilli, che raggiunse la perfezione verso quest'epoca, era un'altra forma di oreficeria assai coltivata alla Corte romana. Lautizio acquistò tale celebrità che, da quel tempo in poi, si è tentati di attribuire a lui qualsiasi opera di somma bellezza. Stando al detto di Benvenuto Cellini, ogni suo lavoro veniva pagato cento ducati.[1]

Il Museo del *Louvre* e il Museo di *South Kensington* posseggono gli esemplari in bronzo di due sigilli cardinalizi, uno del cardinale de' Medici, il futuro Clemente VII, l'altro del cardinale di Vich, che il signor Molinier descrive come segue: " Nell'alto del campo, la Vergine inginocchiata adora il Bambino Gesù steso in terra sopra un cuscino. Parecchi Santi lo circondano, a destra ed a sinistra san Pietro e san Paolo, dietro san Lorenzo; nel secondo piano, parecchi altri personaggi, fra i quali si distingue un pastore che tiene un agnello sulle spalle. In fondo una colonnata e, al di sopra, Dio Padre circondato da nubi. Nella parte inferiore del campo, lo scudo dei Medici sormontato dal cappello cardinalizio sostenuto da due angeli. Leggenda: *IVlius TiTuli Sancti Laurentii IN DAMASO PresByteR CARdinalis DE MEDicis Sanctae Romanae Ecclesiae VICE CANcellarius THVSCIÆ BONoniae quE LEGATuS.* — Bronzo ellittico, alto m. 0,106, lunghezza m. 0,065. Museo di *South Kensington.* "

Il sigillo del cardinale di Vich, creato cardinale nel 1517, morto nel 1525, è diviso orizzontalmente, ai due terzi della sua altezza, in due parti. Nella parte superiore vedesi l'Adorazione dei Magi. A destra, sul davanti, sta seduta la Vergine, con l'aureola, coperta da una veste e da un lungo manto; essa tiene sulle ginocchia il bambin Gesù; dietro a lei san Giuseppe, in piedi, si appoggia ad un'asta. A sinistra i Magi, coll'aureola, due dei quali in ginocchio, il terzo in piedi, offrono doni a Gesù. Più indietro scorgonsi parecchi personaggi, fra i quali un uomo che regge i cavalli dei Magi, due soldati, tre musicanti che suonano il flauto e la tromba; infine, all'estrema sinistra, un personaggio indica col gesto la stella che fu guida ai Magi. Nel fondo un tempio di stile antico. Nella leggenda leggesi: *GVILelmus . Raimundus . TiTulI . sancti . MARCELLI . Sanctae . Romanae . Ecclesiae . PReSbyter . CARdinalis.*

La parte inferiore del sigillo è occupata da uno scudo sormontato dal cappello cardinalizio e sostenuto da due guerrieri vestiti all'antica. Questo scudo è diviso in quarti: nel primo e nel quarto ha campo di argento con due fasce, il secondo e il terzo sono suddivisi in quarti, de' quali il primo e il quarto hanno il campo d'oro con due fasce, e il secondo e il terzo, campo azzurro coi nove gigli d'oro (fiordalisi).[2]

Mai prima, come dicemmo, le produzioni dell'oreficeria e dei rami congeneri rappresentarono una parte così importante nelle relazioni fra sovrani. Preparandosi ad andare all'abboccamento di Marsiglia (1533), Clemente VII si occupa, con cure minutissime, di far incastonare dagli orafi i più abili lo splendido corno di liocorno[3] che si propone di offrire a Francesco I.

[1] Lautizio si contentava anche di meno, come lo prova questa menzione di pagamento ancora inedita: « 1522, 7 marzo: Pago a Lautitio per quatro sigilli de lo cardinale, dui grandi tondi e doi picoli, stimati julii cinquanta, sonno duc. 6, b. 20. » — *Reg. Expensarum cardinalis*, 1521-1522, foglio 118. Il cardinal Giulio de' Medici non aveva aspettato la sua elevazione al pontificato per servirsi dell'opera dj Lautizio: nel testamento di quest'artista, in data 20 novembre 1523, si legge che il Cardinale gli doveva 150 ducati d'oro per l'esecuzione d'un calice, d'un sigillo e d'altri oggetti. Si crede che il cardinal Giulio cedesse il sigillo al suo parente il cardinal Ippolito, che fece fare alla leggenda i necessari cambiamenti. (A. Rossi, *Giornale di Erudizione artistica*, t. I., p. 359, 360.)

[2] Molinier, *Les Bronzes de la Renaissance*. Paris, Rouam, 1886, vol. II, pag. 156-158.

[3] Sarebbe il liocorno ereditario de' Medici. (Vedi *Les Collections des Médicis au XV siècle*. Paris, Rouam, 1882,

Digitized by Google

Benvenuto Cellini ci fornisce numerosi particolari sopra questa montatura ch'egli aveva concepito come una testa di liocorno ed il suo concorrente Tobia da Camerino come un candelabro. Ma qui conviene lasciar la parola a questo focoso narratore: " Era il disegno di Tobbia a foggia di un candelliere, dove a guisa della candela s' imboccava quel bel corno e del piede di questo detto candelliere faceva quattro testoline di liocorno con semplicissima invenzione: tanto che, quando tal cosa io vidi, non mi potetti tenere che in un destro modo io non sogghignassi. Il Papa s'avvidde, e subito disse: Mostra qua il tuo disegno; il quale era una sola testa di liocorno. A corrispondenza di quel detto corno, avevo fatto la più bella sorte di testa che veder si possa, il perchè si era che io avevo preso parte della fazione della testa del cavallo, e parte di quella del cervio, arricchita con la più bella sorte di velli ed altre galanterie, tale che, subito che la mia si vide, ognun gli dette il vanto. Ma perchè alla presenza di questa disputa eran certi Milanesi di grandissima autorità, questi dissono: Beatissimo Padre, Vostra Santità manda a donare questo gran presente in Francia, sappiate che i Franciosi sono uomini grossi, e non conosceranno l'eccellenza di questa opera di Benvenuto; ma sì bene piacerà loro questi ciborii, i quali ancora saranno fatti più presto; e Benvenuto vi attenderà a finire il vostro calice, e verravvi fatto dua opere in un medesimo tempo, e questo povero uomo, che voi avete fatto venire, verrà ancora lui ad essere adoperato. Il Papa desideroso d'avere il suo calice, molto volentieri s'appiccò al consiglio di quei Milanesi: così l'altro giorno dispose quell'opera a Tobbia di quel corno di liocorno, ed a me fece intendere per il suo Guardaroba, che io dovessi finirgli il suo calice.[1] "

Il liocorno colla sua montatura, figura ancora nell'inventario del vasellame e gioielli del Re, redatto a Fontainebleau nel 1560-1562.[2] È descritto come segue: " Un grande liocorno adorno di briglia, fregiato d'oro e sostenuto da tre teste di liocorno d'oro abbasso. Detto liocorno solo, pesa diciassette *marchi*, un'oncia e mezza, e ha la lunghezza di cinque piedi e tre pollici, non compreso un piccolo fregio che sta a capo, il quale, colla detta montatura delle suddette tre teste di liocorno, pesa insieme ventitrè *marchi* e mezzo, stimati mille cinquecento e quattro scudi. "

Il cofanetto di Valerio Belli, offerto nella stessa occasione a Francesco I, ha avuto sorte migliore: dopo aver figurato nelle raccolte di Fontainebleau, è entrato nel Museo degli Uffizi, essendo stato portato probabilmente al granduca Ferdinando nel 1589 dalla sua fidanzata Cristina di Lorena.[3]

Francesco I, dal canto suo, desiderando offrire al Papa una cosa rara ed unica, gettò gli occhi sopra il famoso cameo conservato a Tolosa, nella chiesa di Saint-Sernin. Risulta da documenti, recentemente pubblicati dal signor di Mely,[4] che questa gemma preziosissima, che non è altro se non quel grande cameo, coll'Apoteosi di Augusto, che oggi adorna il gabinetto imperiale di Vienna, fu veramente consegnata al monarca francese nel 1533. Questo gioiello non sembra però che abbia fatto un lungo soggiorno nel tesoro pontificio. Fin dal 1560, lo si trova di nuovo in Francia, a Fontainebleau (venutovi senza dubbio colla parte dell'eredità di Clemente VII, devoluta a Caterina de' Medici). Finalmente nel 1619 entra nelle raccolte dell'imperatore Rodolfo II, per la somma di 12,000 scudi d'oro, pagati ai mercanti che lo ritenevano.

pag. 16), ovvero quello che Leone X comperò ai 10 di agosto 1520 da « un gioielliere francese » per la somma enorme di 1500 ducati? Confesso d' ignorarlo.

[1] *Vita*, vol. I, pag. 268-269.

[2] PLON, *Benvenuto Cellini*, p. 389.

[3] VASARI, ediz. Milanesi, vol. IV, p. 380 e PLON, *Benvenuto Cellini*, p. 388.

[4] *Gazette Archéologique*, 1886.

Digitized by Google

Il cofanetto del Museo degli Uffizi, colle scene della vita di Cristo, non è il solo lavoro eseguito da Valerio Belli per Clemente VII. Nel 1532, con bolla in data del 15 novembre, il Papa fece dono alla chiesa di San Lorenzo di Firenze (parrocchia de' Medici) di cinquanta vasi o cofanetti in pietre preziose o in metallo, eseguiti a Roma da questo artefice e contenenti reliquie. Si troverà nell'opera di P. Richa l'elenco di questi cinquanta reliquiari,[1] di cui parecchi trovansi oggi nel Museo degli Uffizi.

La maggior parte delle composizioni di Valerio Belli, è stata riprodotta in bronzo sotto forma di placche; ed è descritta dal signor Molinier nell'eccellente suo lavoro.[2]

Che rimane di questa produzione così piena di varietà? Tale inchiesta non potrei sperare di condurre a fine in questo scritto. Toccherebbe piuttosto al signor Raffaele Erculei, lo zelante e dotto direttore del Museo artistico industriale di Roma, che organizzò nel 1886 una esposizione così curiosa di opere in metallo. Una volta che l'attenzione fosse diretta a questa materia, è fuori dubbio che più d'un oggetto di prim'ordine uscirebbe fuori dalle collezioni dell'Italia e dell'estero. Intanto il signor Plon ha, nel modo più efficace, spazzato il terreno per quanto riguardi Benvenuto Cellini.

Ciò che vi è di sicuro si è, che il sacco del 1527 non fu disgraziatamente la sola prova riservata alle meraviglie dell'oreficeria romana del secolo XVI. Numerose opere vennero fuse, senza necessità, nei secoli XVII e XVIII, epoca nella quale la venerazione per le opere del passato non era che pochissimo sentita. Venne poscia, nel 1797, in seguito al trattato di Campoformio, la fusione generale di tutta l'oreficeria del Vaticano, fra le altre cose, del fermaglio della cappa di Giulio II.[3]

Questo periodo della storia delle raccolte romane essendo pochissimo conosciuto, il lettore mi sarà grato se avrò collocato sotto i suoi occhi l'analisi di vari documenti inediti che ho copiato in un grande deposito di archivi, dove non verrebbe in mente ad alcuno di cercarli.

Ne risulta che la Corte romana rimise al generale Bonaparte un valore di 8 milioni di diamanti; ma questi, secondo la valutazione di Modena, non valevano più di 4,500,000 franchi.[4] Questi diamanti furono depositati a Genova (nel gennaio 1798) a titolo di garanzia delle lettere di cambio firmate dal Governo pontificio. Ad ogni momento si trattava di venderli. Si trovavano fra questi alcuni di quei gioielli che avevano esercitato l'ingegno degli orafi o gioiellieri che abbiamo or ora passato in rivista, o che avevano brillato nelle pompe del pontificato di Clemente VII?... *That is the question.*

Un fatto che ha colpito tutti gli storici d'arte e che un conoscitore eminente, il signor Piot, ha messo in rilievo con grande abilità,[5] è la presenza in Roma di una colonia importantissima di orefici milanesi o lombardi, rivali nati e per soprappiù nemici accaniti della colonia fiorentina. Allato a Caradosso brillavano Gaio, Giovan-Piero e Francesco della Tacca, Pompeo de Capitaneis, Paolo Arsago, Firenzuola, Lucagnolo Jesi, che si diceva milanese in memoria del suo maestro Santi, Michelino, Tobia da Camerino.

Malgrado la sua origine fiorentina, Clemente VII fece spesso pendere la bilancia in favore dei lombardi.

Il lavoro che io qui mi propongo di dare alle stampe, basandomi sulla testimonianza di documenti inediti, ha un triplice oggetto: far conoscere il gusto di Clemente VII, come pure l'estensione dei sacrifizi ch'egli s'imponeva per l'arte in questione; fornire nuovi particolari

[1] *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. V. Firenze, 1757, p. 45-52. VASARI, vol. V, p 381.

[2] *Les Bronzes de la Renaissance*, vol. I, p. 189 e seguenti.

[3] PIOT, *Le Cabinet de l'amateur*, 1862-1863, p. 45.

[4] *Correspondance de Napoléon I*, vol. III, p. 60.

[5] *Le Cabinet de l'amateur*, 1882-1883, p. 50, 55.

Digitized by Google

biografici sopra artisti già conosciuti dalle memorie di Benvenuto Cellini: Pompeo de Capitaneis, Gian Francesco della Tacca di Milano, Cherubino di Reggio, Micheletto delle Corniole, Tobia da Camerino, Pietro Paolo Romano, Jacopo Balducci, Gaio, ecc.; e finalmente completare la storia della corporazione degli orefici di Roma. Sotto alcuni di questi rispetti, l'odierno lavoro fa seguito a quello già da me pubblicato nel 1883, nella *Gazette des Beaux-Arts.*

Quanto ai documenti che ho raccolto, provengono dalle fonti le più varie; ora dal fondo di archivi, ora da opere stampate ma poco note, o poco consultate. Per comodo del lettore, porrò questi documenti alla fine del mio commentario, in luogo d'introdurli nel testo, limitandomi a riassumere in un elenco disposto per ordine alfabetico, le date principali raccolte sulla biografia di ogni orefice. Tale elenco contiene oltre cento nomi, il che dimostra qual fosse l'attività spiegata durante questo pontificato.

Qualificare l'ingegno di Benvenuto Cellini, di Caradosso, di Valerio Belli, di Giovanni Bernardi di Castelbolognese, sarebbe del tutto superfluo dopo i lavori degli ultimi anni: la biografia di questi maestri è anch'essa delle più complete, grazie ai materiali forniti dagli archivi di Milano, di Firenze e di Roma.[1] Ma ciò rende tanto più interessante il far conoscenza coi minori che girano intorno a questi sommi.

Pompeo de Capitaneis, disgraziata vittima della ferocia di Benvenuto Cellini, lavorava nel 1528 ad una coppa destinata al calice di Clemente VII e ad un pettorale; eseguiva o accomodava anelli, una piccola croce ornata di quattro smeraldi e di un diamante, rifaceva il braccio di un angelo del vecchio pettorale.

I registri della chiesa di sant'Agostino ci hanno conservato questa laconica menzione sulla vedova di Pompeo de Capitaneis: " quelli che debeno dare denari a la sacrestia. Et primo Madona Lucretia moglie del condam M^ro^ Pompeo aurifice debbe dare per infra un anno et mezo incomenzato a di 21 de augusto 1536 proxime passato per dui cesta de vino legato come apare nel libro de la sagrestia scuti dece. „ Archivi di Stato di Roma; sagrestia di S. Agostino, 1529-1544, foglio volante (il foglio 114 allato al quale trovasi questo foglio porta la data del mese di settembre 1541).[2]

Giovanni Pietro di M^o^ Alessandro da Marliano, soprannominato Gaio " la più prosuntuosa bestia del mondo „[3] appare fin dal 1508 nei conti della sagrestia di sant'Agostino. Nel 1523 (limitandoci al regno di Clemente VII) egli aggiusta un cofanetto destinato alla regina di Napoli; nel 1524, monta una testa di " prasma; „ nel 1529 fornisce delle perle a Michele delle Corniole, incaricato di fregiare la tiara pontificale. Nel 1548 adempie ancora all'ufficio di gioielliere pontificio.[4]

Il milanese Paolo Arsago, uno dei primi patroni di Benvenuto (1519-1521) faceva parte della corporazione degli orafi fin dalla sua fondazione nel 1509. Il signor Bertolotti (*Artisti lombardi*, vol. I, p. 242) parla di un documento segnalando questo maestro come già morto nel 1563: secondo i documenti miei, questa morte ebbe luogo al più tardi nel 1530.

Tobia da Camerino, chiamato pure Tobia milanese, fu l'emulo felice di Benvenuto nella specie di concorso aperto da Clemente VII per la montatura del liocorno destinato a Fran-

[1] Per Benvenuto Cellini il grande lavoro del signor Plon ci dispensa dal ricorrere a qualsiasi pubblicazione anteriore. Per Caradosso rimanderò il lettore agli *Artisti Lombardi* del signor BERTOLOTTI ed ai miei propri studi: *Gazette des Beaux-Arts*, maggio e giugno 1883; l'*Atelier monétaire de Rome*, p. 20. Per Valerio Belli e Bernardi all'opera del sig. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance*, 2 volumi in 8°. Parigi, Rouam, 1886.

[2] Sotto Leone X certo *Pompeio orefice* dava in affitto la sua casa ad una cortigiana spagnuola. Questo *Pompeio* abitava esso pure una casa situata nel quartiere di S. Stefano in Piscinula (Parione). ARMELLINI, *Un Censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*, p. 46.

[3] CELLINI, *Vita*, vol. I, p. 401, 405; vol. III, p. 281, 286; *Trattato dell' Oreficeria*, p. 55, 61.

[4] Vedi CAFFI, *Creditori della duchessa Bianca Maria*, p. 10.

Digitized by Google

cesco I. Lo troviamo sui registri della corporazione fin dal 1533 e vi figura ancora nel 1547. Nell'intervallo si era fatto arrestare a Parma, nel 1533, come falso monetario. Le *Memorie* del Cellini (vol. I, p. 267, 270, 271, 273, 278, 282, 297), gli *Artisti lombardi* del signor Bertolotti ed il *Benvenuto Cellini* del signor Plon, forniscono ampie informazioni sopra quest'abilissimo artefice.

Giovanni Francesco della Tacca di Milano, citato da Benvenuto (*Vita*, vol. II, p. 51) eseguisce nel 1530 e nel 1531 lo *stocco benedetto*. Figura sui registri della Corporazione dal 1534 al 1538.

Lucangelo da Jesi, uno dei maestri mentovati dal Cellini nel *Trattato dell'Oreficeria* (edizione Milanesi, pp. 20, 22, 23) figura nel 1522 nei conti del convento di sant'Agostino.

L'orologiaio Cherubino Sforzani, di Reggio, soprannominato il *Parolaro*, è ben noto per gli elogi che gli dà Benvenuto: " messer Cherubino, maestro d'oriuoli eccellentissimo... molto mio amico. " (*Vita*, vol. II, p. 118, 124, 126, 128). Questo artefice appare nei nostri conti, dal 1524 al 1527, in qualità di orologiaio del palazzo apostolico. Il signor Bertolotti (*Artisti modenesi*, *Artisti in relazione coi Gonzaga*) ed il signor Campori (*Gli Orologiari degli Estensi*), hanno recentemente completato la sua biografia. L'inventario di Clemente VII ci apprende che nel 1524 Cherubino consegnò al Papa un orologio di argento colle armi pontificali.

Michele di Francesco Naldini o Nardini figura dal 1513 al 1531 nei registri delle spese dei papi. Questo artista è probabilmente il medesimo che Michele delle Corniole, che il Cellini qualifica come segue: " un certo Micheletto, molto valente uomo per intagliar corniole... ancora era intelligentissimo gioielliere. " (*Vita*, vol. I, pp. 207, 209).

Il gioielliere Pier Maria che comparisce in un conto del 1525, è probabilmente lo stesso famoso incisore in pietra dura, Pier Maria da Pescia, soprannominato il *Tagliacarne*, nominato incisore della zecca pontificia nel 1515 e che io ho dimostrato [1] essere ancora al servizio della Corte di Roma nel 1522.

Gasparre Romanesco, uno dei due " uomini più intelligenti di Roma nei lavori delle gioie "[2] pare non essere altri se non Gaspare del Gallo, che troviamo, dal 1519 al 1549, come gioielliere pontificio e " *gemmarum negotiator*.[3] "

Pietro Paolo Romano, compagno d'arte di Benvenuto Cellini, a Roma (1535), poi a Ferrara (1540), poi a Firenze, all'epoca della fusione del *Perseo* (1552), figura dal 1532 al 1549 sui registri della Corporazione degli Orefici. Questi registri ci rivelano il suo casato che era incognito: Pietro Paolo del Pozzo. Evvi nulla di comune fra questo artista e l'orefice, incisore di monete e di medaglie, Pietro Paolo Galeotti, soprannominato Pietro Paolo Romano? Confesso non potere per ora risolvere questo problema.

Girolamo del Borgo o del Bosco (*Jeronimus Boschi* o *Jeronimus Burgi*) che, dal 1524 al 1527, esercitò le funzioni di " magister stamparum " o " sculptor stamparum, " ebbe la gloria di precedere Benvenuto Cellini come incisore della Zecca pontificia. I particolari della sua biografia ci fanno difetto. Pochissimo tempo fa, Gaetano Milanesi, in un articolo pubblicato dal signor Armand, gli ha attribuito la moneta di Clemente VII col busto del papa volto a sinistra, e sul rovescio la Porta Santa chiusa, colle statue de' due principi degli Apostoli in nicchie e l'iscrizione: CLEMENS VII PONTIFEX MAX. - IVSTI INTRABVNT IN EAM.

Giacomo Balduccio, maestro della zecca, era il nemico giurato di Benvenuto che lo chiama

[1] *L'Atelier Monétaire de Rome*, pp. 10, 12.

[2] CELLINI, *Trattato*, p. 56, 61.

[3] Sotto Leone X, si vede figurare un Gaspare orefice comproprietario di una casa a Santa Maria sopra Minerva (Pigna); un Gaspare orefice a San Tommaso (Parione); un Gaspare di Prato orefice a Campo Marzio (San Trifone). ARMELLINI, p. 44, 65 101.

Digitized by Google

" traditore, mio nimico. „ Lo troviamo sui registri della Corporazione dal 1530 al 1539, e dal 1529 in poi su quelli della Zecca pontificia. Conservò quest'uffizio fino al 1541, nel quale anno viene chiamato " Olim magister zecchae. „ Le *Lettere pittoriche* del Bottari ci apprendono la causa della sua revocazione. Nel 1540, fu accusato di aver fatto delle monete false e gettato in prigione; nell' intervallo Leone Leoni, che era stato vittima delle medesime accuse avendo castigato e sfigurato il loro nemico comune, il tedesco Pellegrino di Leuti, Giacomo, che era stato messo in libertà, fu di nuovo imprigionato, messo alla tortura e condannato ad avere la mano troncata. Ottenne la grazia al momento in cui il carnefice stava per eseguire la sentenza. — Giacomo non pare essere stato di molto valore come artista.

(Continua).

E. Müntz.

Digitized by Google

LE OPERE DI DONATELLO IN ROMA

E SI CONSIDERA la storia dello svolgimento dell'arte donatelliana, a cui da qualche tempo si applicano con amore illustri critici d'arte, rimane quasi oscuro un de' punti che più importerebbe di chiarire, cioè il periodo della seconda sua venuta in Roma. " Partitosi poi da Fiorenza, scrive il Vasari, a Roma si trasferì, per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè ". Di questa imitazione, di questa influenza dell' arte classica su quello spirito originale, che nel suo gagliardo naturalismo si ribellava all'ideale e alla convenzione, è difficile ritrovar traccia nelle opere che succedettero al suo primo viaggio col Brunelleschi, e più tardi essa non è visibile che in un piccolo gruppo di suoi lavori. Certo sarebbe importante di poterla cogliere nel punto ch'egli lavorava avendo sotto gli occhi i grandi esemplari classici; ma nella scarsezza in cui siamo di fonti storiche e di materiali, ho creduto ad ogni modo non inutile il raccogliere e procurar di chiarire le poche notizie che abbiamo sulle opere di quel periodo.

Sulla data della seconda venuta a Roma di Donatello non può cader dubbio; dice infatti il Vasari ch'egli lavorò nell'apparato delle feste per l'incoronazione dell' imperator Sigismondo, che ebbe luogo il dì 31 maggio 1433. Con questa data concordano altri due fatti: cioè l'esser egli stato chiamato a Roma da Simone, secondo che riferisce il Vasari stesso, perchè vedesse, innanzi di gettarlo in bronzo, il modello della sepoltura da esso fatta per papa Martino V, che era morto nel febbraio del 1331; e l'avere lo stesso Donatello scolpita nella chiesa d'Aracoeli la pietra sepolcrale dell'arcidiacono d'Aquileja Giovanni Crivelli, morto nel 1432. Poco dopo le feste dell'imperatore Sigismondo, ritroviamo Donatello in Toscana; ma poichè il suo soggiorno in Roma non dovette essere molto breve, a giudicarne dalle opere che vi fece, la sua venuta deve riportarsi al 1432 o forse anche alla fine del 1431, nel quale periodo di tempo non abbiamo altra notizia di lui.

La causa della sua venuta, cioè per vedere il modello del monumento di Martino V fatto da Simone (che il Vasari dice fratello di Donato e invece par che fosse Simone Ghini) è riferita dal Vasari stesso con un *dicesi*. Ma dato pure che in questa diceria ci fosse qualcosa di vero, non par credibile ch'egli intraprendesse così lungo e costoso viaggio solo per questo; ed è piuttosto da ritenere ch'egli ci venisse per qualche commissione di lavori, cogliendo questa occasione per perfezionarsi nello studio degli antichi modelli.

Dei lavori eseguiti da Donatello in Roma, il Vasari parla di un solo, cioè del Tabernacolo

Digitized by Google

del Sacramento o Ciborio, con queste parole: " e quelle studiando (le cose degli antichi) lavorò di pietra in quel tempo un Tabernacolo del Sacramento che hoggidì si trova in San Pietro. " [1]

Questo Tabernacolo non dovette esser fatto per San Pietro; poichè il dire che *hoggidì* ci si trova, è come dire che non ci si trovava prima. Esso fu eseguito probabilmente per la chiesa di Santa Maria della Febbre, che era congiunta a quella di San Pietro, il che è reso credibile dal trovarsi appunto quella immagine sullo sportello del Tabernacolo; [2] e dovette essere trasportato in San Pietro quando la chiesa di Santa Maria della Febbre fu volta in uso di sacrestia. Certo s'inganna il Bottari nel dire che il Tabernacolo di Donatello a San Pietro fu tolto di posto per sostituirvi quello del Bernini che c'è tuttora; poichè fin dal tempo del Vasari, come narra altrove egli stesso, il ciborio di Donatello non vi era in uso, ma ce n'era un altro *molto grazioso*, disegnato da Baldassarre Peruzzi, al quale, sotto Clemente X, fu sostituito quello del Bernini. Nello scorso secolo poi, quando Pio VI edificò la sacrestia nuova, il Tabernacolo di Donatello fu murato nella cappella de'Beneficiati, incontro all'altare, ed ivi stette dimenticato, finchè lo Schmarsow lo riconobbe, e nello scorso anno lo pubblicò ed illustrò.[3] Questa bella opera, se, come nota giustamente lo Schmarsow, segna un punto importante nella vita artistica di Donatello, e per la larghezza dello stile e perchè vi si trovano certi concetti svolti poi in opere posteriori di lui, non ci rivela però tutto quello studio e quella imitazione dell'antico di cui parla il Vasari, e che pareva dovesse aspettarsi dalle sue opere eseguite in Roma. Nota lo Tschudi che il ricercare l'ignudo nelle figure incomincia dalla seconda sua venuta in Roma, e domina nelle opere del quarto periodo. Ma qui, quegli angeletti aggruppati sui piedistalli e vestiti di lunghe tuniche che lasciano vedere solo un po' di gamba, quel bassorilievo che simula l'effetto della pittura, quello studio di rendere nel movimento drammatico delle persone e nell'atteggiamento dei volti le passioni dell'animo piuttosto che la bellezza estetica della forma, dimostrano che l'autore, benchè risentisse l'influenza dell'arte classica, non era però dominato da quella; e perciò è credibile che la sua opera fosse eseguita nel primo tempo del suo soggiorno in Roma.

Lo Tschudi, così nella fattura come nei costumi e nei tipi delle figure, trova grande analogia tra il bassorilievo rappresentante la Deposizione, che è nel Tabernacolo di San Pietro, ed un altro, pure di Donatello, rappresentante la consegna delle chiavi a san Pietro, che oggi è nel *South-Kensington Museum* di Londra. Per questo e pel soggetto che esce dal genere delle opere scultorie fiorentine, egli opina che il bassorilievo di Londra possa appartenere al periodo romano. E veramente in tutto romano è il soggetto. Nel magnifico Tabernacolo di Sisto IV che ornava l'altare di san Pietro in Vaticano, era appunto un bassorilievo, conservato ora nelle Grotte vaticane, rappresentante Gesù seduto che consegna le chiavi a san Pietro, il quale inginocchiato le riceve, e dietro a lui in piedi gli apostoli. Anche nel bassorilievo di Donatello abbiamo gli apostoli presenti alla consegna delle chiavi. Congiunte pertanto le ragioni d'analogia stilistica e del soggetto, è assai credibile che questo bassorilievo sia stato eseguito in Roma per la chiesa di San Pietro, e di là, in seguito alla distruzione della vecchia basilica, sia passato in casa

[1] Il SEMPER, (*Donatello's Leben und Werke*. Innsbruk, 1887), lo dice *Travertinaltar;* ma realmente è un ciborio di marmo lunense.

[2] L'immagine dipinta sullo sportello fu pubblicata dal Cancellieri nella sua opera *De Secretariis novae basilicae vaticanae* (Lib. II, pag. 1819), con questa iscrizione: *Effigies D. N. Mariae febrifugae, in aede rotunda veteris Sacrarii primitus culta... nunc in Cellam Sacrarii Beneficiariorum translata.*

Il Cancellieri s'accorse che quell'immagine, che è dipinta sul muro e non corrisponde alla misura della cornice, vi fu adattata posteriormente, e che il tabernacolo dovette in origine essere un ciborio, ma non pensò al ciborio di Donatello, di cui parla il Vasari.

[3] *Donatello, Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke*, von August Schmarsow. Breslau, 1886.

Digitized by Google

de'Salviati a Firenze, dove si trovava verso la fine del cinquecento. L'esame della qualità del marmo potrebbe forse contribuire a risolvere la questione.

D'un'altra opera di Donatello non parla il Vasari nè altri, e non se ne avrebbe notizia alcuna s'egli non avesse avuto l'avvertenza di scolpirvi il suo nome. Il padre Casimiro da Roma, riferendo, nelle sue memorie sulla chiesa d'Aracoeli,[1] l'iscrizione sepolcrale dell'arcidiacono Giovanni Crivelli, rivelò quell'opera agli eruditi; ma i critici d'arte, sapendola logora dallo stropiccio de'piedi, non vi han posto mente, e pare non si sieno curati di vederla; poichè alcuno tra essi la dice di bronzo, e nelle recenti pubblicazioni dello Schmarsow e del Semper si lamenta che quella pietra, quantunque porti scolpito il nome di Donatello, stia tuttora nel pavimento avanti la cappella della Trasfigurazione. Il che non è; poichè fin dal 1881 il Comune di Roma, a mia istanza, la fece rimuover di là e murare nella parete a destra presso la porta maggiore della chiesa, sostituendo una iscrizione nel luogo dov'essa era, cioè quasi sotto al pulpito. Troppo tardi, poichè la pietra è assai logora; nondimeno trattandosi d'opera certa, e certamente eseguita in Roma e pressochè sconosciuta, non mi pare inutile di pubblicarla.

L'iscrizione che gira intorno, deve leggersi così: *Hic jacet venerabilis dnus Johēs de - Crivellis de Mediolano archidiaconus aquilegen . et c(antor) mediolanen . ac literar . apostolicarum scriptor et - abbreviator qui obiit a . d . MCCCCXXXII - die XXVIII Julii pont . S . D . Eugenii . pp . IIII a . II . cujus ania requiescat in pace . amen. Opus Donatelli florentini.*[2] La figura del Crivelli è posta dentro una nicchia, di cui l'arco è sorretto da due pilastrini, e la vôlta è formata da una conchiglia. Questa sostituzione della nicchia al letto usato ordinariamente nell'età precedente, e che si ritrova non di rado nelle tombe del quattrocento ora colla nicchia gotica e ora colla romana, se ha un pregio sotto l'aspetto decorativo, contiene però una curiosa contraddizione; poichè l'arco sorretto da pilastri fa supporre che la pietra sepolcrale debba star diritta, mentre la figura abbandonata colle mani incrociate e la testa posata sul guanciale, vuole al contrario ch'essa stia giacente. Esempi d'arco sorretto da pilastrini si trovano anche in pietre sepolcrali d'età precedente; ma nicchie incavate simili a questa del Crivelli, e con la conchiglia nella vôlta, non son molto comuni. Ce n'è una nella chiesa stessa d'Aracoeli, una a Santa Maria del Popolo, una nel Museo Industriale e parecchie altre; più simile di tutte, e di buona scultura, è quella di cui non resta che la parte superiore, nel chiostro di San Giovanni. Non m'è avvenuto d'incontrarne in Roma alcuna con data certa, anteriore al 1432; il che se fosse, quella sepoltura acquisterebbe maggiore importanza come prototipo delle successive: ma non oserei affermarlo.

La nicchia entro cui giace il defunto è abbastanza profonda: la testa, benchè assai logora, lascia nondimeno riconoscere i tratti del volto e la profonda incavatura dell'occhio; le pieghe della tonaca scendono larghe e varie. Notevoli e discretamente conservati sono i due genî alati sopra il giro dell'arco, che sostengono una corona entro cui, sul fondo d'una conchiglia, era scolpito lo stemma. È un piccolo saggio dell'imitazione classica di cui parla il Vasari; in perfetta armonia col guscio elegante della nicchia, essi ricordano nelle forme, nell'atteggiamento, nello svolazzo delle vesti, le vittorie degli archi di trionfo e i genî alati de'sarcofagi, tanto da parere scultura antica.

Donatello scolpì nel giro dell'iscrizione il suo nome, e questo è forse l'unico caso in cui, almeno a Roma, si trovi in una di tali sepolture il nome dello scultore. Ciò dimostra senza dubbio che quest'opera, di cui ci resta appena un vestigio, fu lavorata di sua mano, e ch'egli le attribuiva un valore speciale; il che parrà strano per una scultura destinata a camminarvi

[1] *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di Santa Maria in Aracoeli.* Roma, 1736.

[2] È da notare quell'aggiunta di *florentini*, che secondo lo TSCHUDI (*Donatello e la critica moderna*) si troverebbe per la prima volta nel Gattamelata, e poi soltanto nel fregio del S. Lorenzo.

Digitized by Google

Digitized by Google

sopra, e ad esser guasta in poco tempo. Ma a questo proposito ho un dubbio, che cioè tali sepolture ad altorilievo scolpite nel secolo XV, in origine non fossero al piano del pavimento, ma più o meno sollevate da terra sopra uno zoccolo, come quelle di Martino V a San Giovanni e di Sisto IV a San Pietro; poichè non mi par credibile che abili scultori facessero dei fini lavori per farci camminar sopra la gente, nè che si mettessero i devoti a pericolo di rompersi il collo ficcando il piede nelle cavità laterali o inciampando nel mento o nel naso dei morti raffigurati sulle tombe. Vero è che i sacri canoni non permettevano che le sepolture sorgessero sopra il piano delle chiese, eccetto quelle dei papi o dei principi; ma questa prescrizione non pare che fosse sempre osservata, come ci dimostra una Bolla di Pio V che nel 1566, richiamando altre simili disposizioni, ordinava che le sepolture sorgenti sopra il piano del pavimento, si rimovessero.[1] Nè so vedere a quali altre sepolture potesse alludere la Bolla se non a queste.

Mentre però tali sculture, come generalmente le opere d'arte del quattrocento, erano affatto dimenticate e trascurate in Roma, il nome di Donatello vi era onorato per un'altra statua, il *San Giovanni Battista,* eseguita in legno, che si ammirava nel Battistero di San Giovanni, o San Giovanni in Fonte, sull'altare della cappella del Battista, di cui l'ingresso, *per reverentia del luogo,* era ed è vietato alle donne. Tutte le Guide del sei e del settecento lo indicano come opera di Donatello, celebre professore fiorentino; e il Titi[2] che non ha lodi se non per le opere del seicento, e quelle del XV secolo ricorda con un sorriso di compassione e aggiungendo che sono stimate *per quei tempi,* di questa statua scriveva: " la figura di rilievo che rappresenta san Gio. Battista posta nell'altare, è lavoro di Donatello fiorentino, *tenuta dagl' Artefici in gran venerazione.* " Ivi la statua di legno rimase fino al 1772; nel qual anno, volendo che la statua del Battista fosse di bronzo, come quella dell'Evangelista di G. B. Della Porta che è sull'altare della cappella incontro, ne diedero incarico allo scultore francese Luigi Valadier; ma per rispetto all'opera del maestro fiorentino, gli fu ordinato di farne in bronzo una copia. La statua di legno trasportata allora a San Giovanni, fu posta sull'altare di una cappelletta, nella sacrestia de' Beneficiati, entro una nicchia, e, per meglio conservarla, difesa con un'invetriata. Ivi, poco visibile, tra per la luce scarsa e tra pei riflessi dei vetri, è rimasta fino dopo il 1870; quando, atterrata la cappelletta pei lavori della nuova tribuna, la statua scomparve.

Dacchè la critica ha incominciato ad occuparsi delle opere di Donatello, nessuno l'ha più veduta. Il Semper la pose nel novero delle opere che più non esistono o che non si riesce a identificare, e nell'ultima sua pubblicazione ne tace affatto; il Milanesi ed altri la credono esistente ancora nella sacrestia di San Giovanni, lo Schmarsow la dice da poco tempo sparita dalla sacrestia, e spera che prima o poi riapparisca nel Museo Lateranense. Ma un nuovo *San Giovanni* eseguito in Roma, sotto l'influenza dell'arte antica, e che però doveva più o meno distaccarsi dai tipi conosciuti, un *San Giovanni* di Donatello che ha potuto essere ammirato nei secoli XVII e XVIII, mi par che dovesse eccitare la curiosità della critica.

La copia di bronzo del Valadier, non solo non ha alcun carattere dell'arte donatelliana, ma neppure fa ripensare in alcun modo ad un modello del quattrocento. Ciò poteva credersi effetto di troppo libera interpretazione dell'artista moderno, e perciò tanto più importava di mettersi alla ricerca dell'originale. E infatti m'è riuscito finalmente di ritrovarlo, sopra un armadio, nell'Archivio Lateranense. Debbo esser grato ai Canonici di quel Capitolo che mi hanno permesso di trarne copia in fotografia.

[1] « Et ut in Ecclesiis nihil indecens relinquatur, iidem provideant ut capsae omnes et deposita seu alia cadaverum conditoria super terram existentia omnino amoveantur, prout alias statutum fuit, et defunctorum corpora in tumbis profundis infra terram collocentur ». Cost. Cum primum apostolatus, § 6.

[2] *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma.* Roma, 1686.

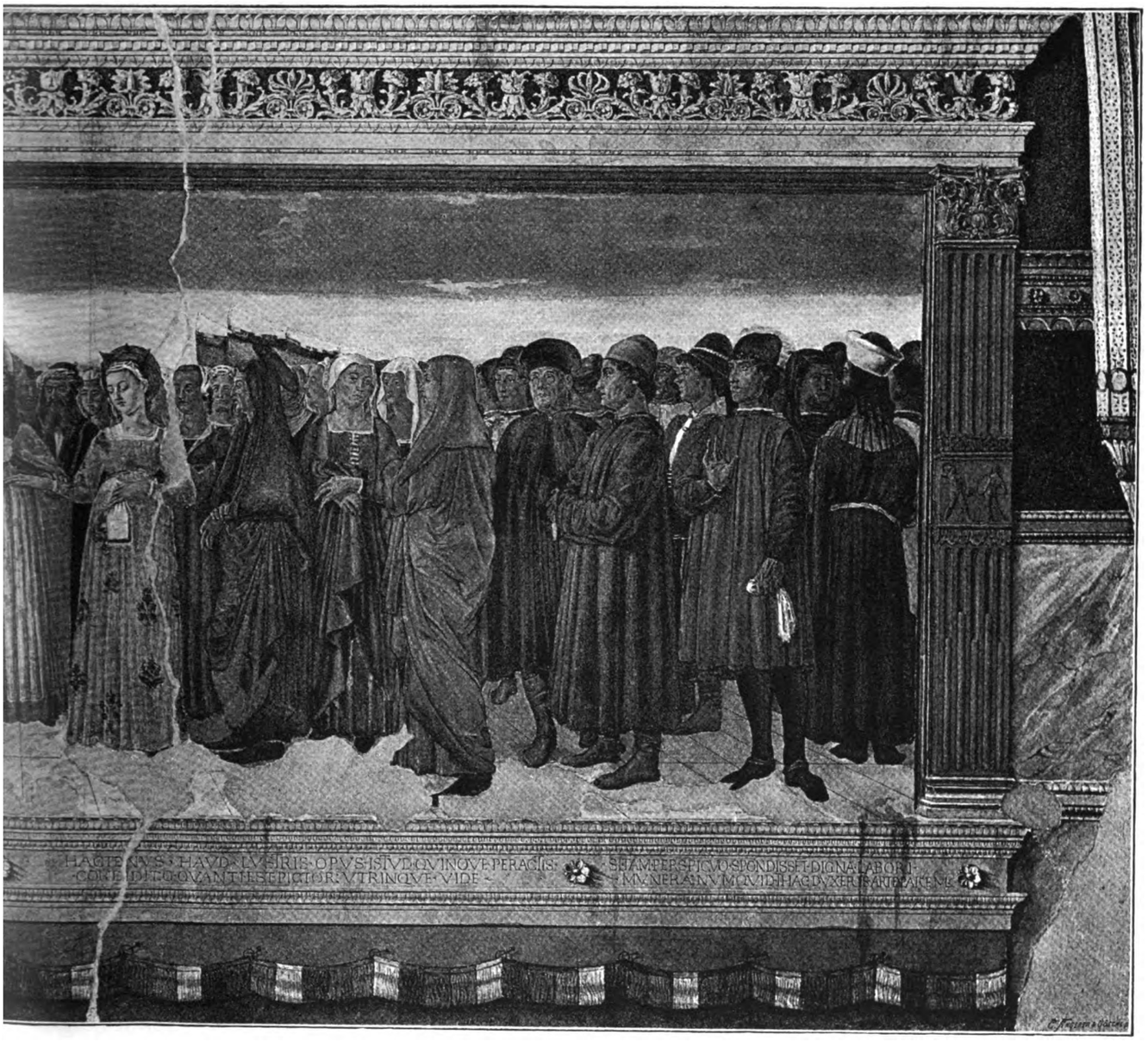
Digitized by Google

Digitized by Google

SPOSALIZIO DE

(AFFRESCO DI LORE

Digitized by Google



LLA MADONNA

NZO DA VITERBO)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

La statua di legno, che è alta m. 1,60, non c'è che dire, è simile alla copia di bronzo. Che fosse opera di Donatello, nessuno ne ha mai dubitato; ma temo che ora, ritrovata la statua, ne sia perduto l'autore. Nella serie dei *San Giovanni* di Donatello, dalle figure giovanili, smilze e delicate, di casa Martelli e del Bargello, all'orrido predicatore del deserto, all'asceta pauroso di Siena e di Venezia, nutrito di miele e di locuste, in tutta questa serie non c'è posto per la figura ideale di questo nuovo *San Giovanni* che si direbbe pasciuto di bistecche e di buon vino, dalla testa chiomata del Giove omerico, dalle spalle atletiche, dal vigoroso torace. Appoggiato sul piede destro, sporge innanzi il sinistro con atto dignitoso, e dal braccio alzato a predicare, ricade il pallio accomodato in larghe pieghe, come ad un greco oratore. La grossa vernice a colori di cui la statua è ricoperta, non lascia ben vedere il lavoro dei muscoli, ma certo non c'è traccia della scienza anatomica dell'artista fiorentino. Nonostante alcune parti difettose, specialmente nella mano destra e nel braccio sinistro, l'opera nella composizione dell'insieme, nel torso e nelle gambe ben modellate, nell'atteggiamento naturale e dignitoso, rivela senza dubbio una mano non volgare, e giustifica fino ad un certo punto la venerazione in cui fu tenuta dagli artisti, aumentata dal crederla opera d'autore famoso;[1] ma lo studio e l'imitazione dell'antico, non potrebbero affatto spiegare il freddo idealismo del volto, la molle rotondità delle membra, la semplicità stentata delle pieghe del manto, la poca tensione dell'atteggiamento, qualità non pur diverse ma contrarie all'arte di Donatello; nelle opere del quale non manca mai quel che appunto manca a questa statua, il carattere. E non solo quelle dell'arte donatelliana, ma neppure è possibile riconoscervi le qualità caratteristiche del suo tempo; nè parrebbe credibile che fosse così lungamente ammirata come opera di lui, se non si sapesse che nessun lavoro del maestro fiorentino era conosciuto in Roma, e perciò ne era ignota la maniera.

Ma come questa statua fu attribuita a Donatello? Poichè non par credibile che tale attribuzione abbia avuto origine da ragioni stilistiche, convien credere ch'essa abbia fondamento in un equivoco di nome, in qualche scritto in cui venga detta *opus Donati* o alcunchè di simile. Fra gl'intagliatori in legno abbiamo un Lorenzo Donati o di Donato, senese, discepolo del Barili: ma, ricercando nelle opere degli eruditi romani, ho trovato che, mentre tutti dicono quella statua opera di Donatello fiorentino, uno de' più autorevoli tra essi, il Rossini, nel suo *Mercurio errante* del 1609, la dice di Donatello da Formello. Di questo Donato, nativo di Formello, piccola terra già degli Orsini, ora de' Chigi, a poca distanza da Roma, non abbiamo che le poche notizie lasciateci dal Baglioni. Egli fu pittore, discepolo del Vasari, e morì giovane, sotto il pontificato di Gregorio XIII. " Quest'allievo di Giorgio Vasari (scriveva il Baglioni) si portava assai bene, et haveva la maniera del maestro molto col suo studio migliorata, sì come nella storia del Pesce dagl'intendenti si può francamente giudicare. "

Di lui rimangono parecchie buone pitture ne' Palazzi vaticani, tra le quali la *Storia del Pesce,* ma nessuna memoria ho trovato ch'egli fosse anche scultore e intagliatore in legno: è però da considerare che a quei tempi non era cosa insolita l'esercitar più d'un'arte.

Veramente non è facile di riscontrar nella statua i caratteri della seconda metà del cinquecento, nè quelli che dovrebbero trovarsi nell'opera di un discepolo del Vasari; ma d'altra parte, se facilmente s'intende che opere d'autori ignoti s'attribuiscano ad artisti famosi, non so pensare dove mai il Rossini sarebbe andato a pescare questo Donato, pressochè oscuro, o noto solo come pittore, e vissuto in età non lontana dalla sua, per attribuirgli una statua in

[1] Quando lo scultore Obici, sotto il pontificato di Pio IX ebbe incarico di scolpire per la chiesa della Minerva un *San Giovanni Battista* da far riscontro al *Cristo* di Michelangelo, credette di non potersi meglio preparare al suo lavoro se non studiando la statua attribuita a Donatello; e lo studio, se non l'imitazione, è ben visibile nella statua moderna.

Digitized by Google

legno, se di ciò non avesse trovato un qualche documento. Infine, di questo Donato ne sappiamo così poco, che ogni giudizio sarebbe temerario; ma, fino a prova contraria, mi pare ch'egli possa ritenersi autore di quella statua.

Secondo il Titi, diligente illustratore delle chiese romane, due altre opere di Donatello si avrebbero in Roma; cioè *una testa nel deposito a mano destra* della porta maggiore nella chiesa della Minerva, e la *figura di profilo* del canonico Morosini, in una sepoltura nel pavimento di Santa Maria Maggiore.

Alla Minerva, nel restauro eseguito sotto il pontificato di Pio IX, tutte le sepolture furon levate di posto: e non indicandosi dal Titi nè dagli altri che lo copiarono, in qual monumento fosse quella testa, e se d'uomo o di donna, di fanciullo o di vecchio, manca ogni traccia per farne indagine. Certo è che di tutti i sepolcri di quella chiesa che han teste e figure scolpite, nessuna ce n' è che per l'età o per lo stile possa credersi di Donatello. Ma considerando come lo stile del maestro fiorentino fosse sconosciuto a Roma, e come, fino agli ultimi tempi, con molta facilità si attribuissero a lui le sculture di bassissimo rilievo a modo di medaglie di bronzo, dubito che la testa a cui accenna il Titi sia quella che si trova sul monumento di Cherubino Bonanno, che anche oggi è presso la porta della chiesa, ma a sinistra. È un medaglione con una bella testa barbuta, a rilievo così basso che par dipinta a chiaroscuro. Essa però fa parte, senza alcun dubbio, del monumento del Bonanno, morto nel 1546.

A Santa Maria Maggiore poi, non esiste, nè in chiesa, nè in sacrestia, nè nella scala dove sono stati raccolti molti antichi monumenti, alcuna figura di profilo o iscrizione col nome di Morosini, nè si ritrova un tal nome nelle Iscrizioni del Forcella. Sotto Benedetto XIV il vecchio pavimento delle navate laterali fu messo a soqquadro, e forse la pietra sepolcrale del Morosini fu voltata e rimessa in opera nel nuovo pavimento. Non potrei dire se essa o fosse attribuita a Donatello per la maniera della scultura, ovvero, come la sepoltura del Crivelli all'Aracoeli, portasse il nome dello scultore.

Il Semper indica in Roma due altre opere che hanno i caratteri dell'arte di Donatello; cioè una testa di ragazza nel palazzo Barberini, e un *San Giovanni* posseduto dal pittore Vannutelli; ma queste opere, quando pure appartenessero a lui, escono dal mio argomento; poichè, ignorandosene la provenienza, potrebbero essere state eseguite così in Roma come altrove. Solo, quanto alla testa di fanciulla del palazzo Barberini, debbo dolermi ch'essa sia stata rimossa dal suo posto e non si lasci più vedere a nessuno.

Le opere certe di Donatello in Roma, finchè almeno gli Archivi delle chiese restino impenetrabili agli studiosi, non rimangono dunque che due, cioè: il ciborio di San Pietro e la sepoltura del Crivelli, alle quali deve con molta probabilità aggiungersi il bassorilievo esistente a Londra. Delle sepolture della Minerva e di Santa Maria Maggiore non sappiamo nulla; e quanto alla statua del Battista, rotto il mistero che l'avvolgeva, ciascuno ormai potrà giudicare da sè se debba essere cancellata dal novero delle opere di Donatello.

D. Gnoli.

Digitized by Google

IL RESTAURO DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO

IN BOLOGNA

LA POLEMICA che in questi giorni si è svolta intorno ai lavori di restauro alla chiesa di S. Francesco in Bologna, ha richiamato l'attenzione sopra la monografia di questa chiesa, pubblicata lo scorso anno dal signor Alfonso Rubbiani.[1] L'attualità dell'argomento offre quindi l'opportunità di fare una recensione di questa monografia, per accompagnarvi alcune osservazioni riguardo alle critiche mosse al restauro, il quale forma, dirò così, l'appendice pratica dell'opera del Rubbiani.

Poche parole di antefatto basteranno a mettere al corrente dell'argomento. La chiesa di S. Francesco in Bologna, fondata nel 1236, soppressa una prima volta all'epoca della rivoluzione francese, ed una seconda volta nel 1866, dopo che era stata restaurata e ritornata al culto nel 1846, formò in questi ultimi anni oggetto di particolare attenzione per parte di un benemerito Comitato di cittadini, il quale, propostosi l'arduo còmpito di salvare il monumento, che era ridotto a magazzino militare, riuscì, dopo un lungo periodo di trattative ad ottenere che il Governo cedesse la chiesa al municipio e questi all'arcivescovo perchè fosse riaperta al pubblico e ridata all'arte. Il còmpito del restauro venne affidato al Rubbiani, il quale, mentre aveva cooperato ad ottenere il riscatto della chiesa, si era adoperato altresì a rintracciarne la storia e le vicende, e a riunire tutti gli elementi necessari per la sua ricostituzione nella forma primitiva. Infatti, pochi mesi dopo che era stato decretato il restauro, il Rubbiani pubblicava la monografia della chiesa, corredata da documenti e da tavole grafiche nelle quali erano concretate le linee fondamentali del restauro. La monografia si propone innanzi tutto di mettere in evidenza il carattere speciale che contraddistingue l'organismo costruttivo della chiesa.

La distinzione fatta a questo proposito dal Rubbiani fra lo stile romanico e l'ogivale, benchè non discenda a considerazioni tecniche e ricerchi solo un effetto pittorico di contrasti, riesce efficace, giacchè conduce il lettore a rilevare come in Italia, per ragioni d'indole locale, l'evoluzione dello stile romanico verso l'ogivale siasi compiuta assai lentamente, e come l'introduzione delle forme tipiche dell'arco-acuto non abbia potuto trasformare completamente l'organismo costruttivo il quale ha potuto così salvare molte forme caratteristiche dello stile lombardo.

Furono delle circostanze speciali, in opposizione quasi allo spirito locale, quelle che promossero un'applicazione completa dello stile ogivale; poichè, mentre lo stile romanico si sosteneva ancora coll'architettura vescovile e comunale, lo sviluppo dell'arco-acuto era determinato dai nuovi ordini religiosi Francescani e Domenicani. In questo fatto, come osserva il

[1] *La Chiesa di S. Francesco in Bologna* per ALFONSO RUBBIANI, con atlante di nove tavole. Bologna, Zanichelli, 1886.

R. CATTANEO, *Alcune parole intorno ai restauri del S. Francesco in Bologna*. Venezia, tip. Emiliana, 1887.

R. CATTANEO, *Alcune altre parole*, ecc. Bologna, 1887. Vedi anche giornali *La Striglia* di Bologna e *Arte e Storia* di Firenze.

Digitized by Google

Rubbiani, è da vedere un episodio dell' ampio spirito di riforma ecclesiastica diffuso dai nuovi Frati mendicanti del XIII secolo: in quelle vecchie chiese romaniche del clero secolare, grande pompa di ori e grandi sudicierie, riferisce nella sua *Cronaca* il frate parmigiano Salimbene; e il Laterano, da Gregorio IX veduto in sogno, minacciante rovina se non vi soccorrevano le mani di Francesco d' Assisi e Domenico Guzman, era il vero simbolo della chiesa d'allora: ricchezza e rilassatezza in tutto.

Le ragioni per le quali l'ordine francescano diede una spinta allo sviluppo di nuove forme architettoniche, mentre in Bologna l' architettura comunale o religiosa continuava la pompa dello stile lombardo nella torre del Podestà, nel campanile di S. Pietro, nella decorazione della fronte della Cattedrale, il Rubbiani le riconosce nelle relazioni frequenti ed attivissime fra i conventi d'Italia e di Francia, nel fascino che potè esercitare sull' animo di

Digitized by Google

Francesco d'Assisi l'ascendentalità dello stile ogivale, come consona espressione delle sue estasi mistiche, nella semplicità e nudità decorativa che le nuove forme architettoniche concedevano e che furono poi effettivamente sanzionate nel Capitolo generale di Narbona del 1260.

Premesse queste considerazioni necessarie a spiegare come nella chiesa di San Francesco lo stile ogivale si presenti *ex-abrupto* tutto di un pezzo e senza forme speciali di transizione, e premessa pure una minuta indagine riguardo all'architetto della chiesa - indagine, che, per scarsità ed incertezza di documenti, non arriva a mettere avanti con sicurezza un nome - il Rubbiani passa alla descrizione del monumento. Prendendo in esame le principali dimensioni delle navate, si propone innanzi tutto di trovare quale possa essere lo schema geometrico cui si è informata la costruzione del San Francesco. Già ebbi occasione di rilevare, in una recente pubblicazione sulla Teoria del Duomo di Milano, come riguardo alle regole geometriche che si ritengono adottate dagli architetti, tanto dell'antichità che del medio-evo, manchi ancora uno studio definitivo che tratti a fondo il difficile argomento, e permetta di coordinarvi tutte le osservazioni e gli studi fatti sui monumenti; questa lacuna fa sì che le osservazioni esposte dal Rubbiani riguardo all'*ascendere ad quadratum* o *ad triangulum* del S. Francesco non possano arrivare ad un risultato positivo: ad ogni modo vanno a rafforzare il già ricco materiale d' indagini da cui potrà scaturire quello studio riassuntivo che ancor si attende riguardo alle regole geometriche delle costruzioni.

Più efficace ed evidente riesce l'analisi che il Rubbiani imprende delle varie parti della chiesa, analisi che, illustrata abbondantemente e con molta sagacia dai documenti, ricostituisce, malgrado i deturpamenti sopravvenuti, la struttura primitiva del S. Francesco negli elementi suoi essenzialmente organici; e cioè la nave principale e la trasversa o *transept*, l'abside col giro o *pourtover* di cappelle, il fianco, e infine la facciata, davanti la quale il Rubbiani si sofferma con particolare compiacenza. Egli non ha mancato, fin dalle prime pagine, di rilevare l'incertezza di stile che vi domina, e che accusa una diversità di epoca fra il corpo della chiesa e la facciata: di questa ora analizza tutti i particolari con somma diligenza, e direi quasi con una certa virtuosità: il che osservo, perchè sono appunto alcune asserzioni messe avanti francamente a proposito della facciata, quelle che hanno dato argomento ad una critica vivace che il signor Cattaneo sollevò in un opuscolo recentemente pubblicato intorno ai restauri del San Francesco di Bologna. Il Rubbiani, a proposito delle sculture simboliche che si veggono infisse ai lati della porta principale, rileva opportunamente l'errore in cui era caduto fra Bocconcini nel ravvisarvi due sepolture: proponendosi egli di trovarne per conto proprio le ragioni e il significato, mise innanzi l'opinione che tale decorazione dovesse annunciare, per via di scene simboliche, la religione francescana e la virtù della vita monastica perfetta.

Ora, l'affermare che nello stile ogivale, alle sculture rappresentative fossero di sovente preferiti i simboli, e ciò per dare un particolare significato alle accennate sculture del San Francesco, è alquanto azzardato; rappresentazioni simboliche simili a quella della fronte del San Francesco si veggono, anche accoppiate a sculture figurative, in edificii molto anteriori al XIII secolo, e costituiscono un vero elemento dell' influenza bizantina: basta citare gli esempi di Venezia, Murano, Torcello e così via. Il Cattaneo quindi, col dichiarare esplicitamente che tali sculture debbano ritenersi anteriori alla costruzione della chiesa, e vi rappresentino una decorazione di carattere frammentario, esprime una opinione che, a mio avviso, non manca di fondamento. Così essendo le cose, e poichè queste ricostituzioni frammentarie debbono essere interpretate con molto riserbo, giacchè bene spesso sono l'opera di un intento, o fors'anco di un capriccio artistico, anzichè il risultato di un concetto religioso, quale può risultare dalla combinazione dei frammenti, ne risulta che il Rubbiani ha ecceduto alquanto nel voler attribuire alla decorazione simbolica della porta un significato troppo categorico e troppo collegato collo spirito monastico che innalzava la chiesa: non si può tuttavia esclu-

Digitized by Google

dere, e ciò a sostenere in parte questa speciale interpretazione, che la scelta e collocazione in posto d'onore di quei simboli possano già per sè stesse mirare ad un significato non del tutto estraneo a quello che il Rubbiani vi volle leggere.

Dopo aver analizzate le particolarità dell'interno del tempio, il tramezzo del coro coll'*arbor vitæ*, i piccoli altari nel *solarium*, l'organo, l'altar maggiore, il tabernacolo del Corpo di Cristo, l'ancona mirabile scolpita nel 1388 da Jacobello e Pier Paolo delle Masegne, la tomba di Alessandro V nel coro, il timpano donato da Carlo V e via via tutte le sepolture ed i dipinti che arricchivano un tempo la chiesa, il Rubbiani per chiudere la monografia riprende opportunamente l' ambiente sociale tratteggiato nelle prime pagine e lo completa coll' accennare all'azione vitale esercitata da quei frati minori che innalzarono il San Francesco. Seguono, a corredo della monografia, e nell'ordine in cui sono citati nella narrazione, i documenti, esposti con molta chiarezza e metodo, molti dei quali presentano un interesse notevole per le minute indicazioni tecniche dei lavori compiuti nei secoli XIII e XIV.

Con tale corredo di studi e questa intimità del soggetto il Rubbiani si accinse al restauro della chiesa al momento stesso in cui affidava al pubblico tutto il risultato delle sue ricerche e tutta la ricostituzione che vi aveva fondato. In tale condizione di cose era naturale il prevedere come qualcuna delle esposte conclusioni, basata, dirò così, tecnicamente, sopra le indicazioni di documenti, avesse a subire qualche modificazione in seguito alle pratiche risultanze di un esame diretto del monumento: il Rubbiani stesso lo aveva dichiarato ripetutamente nella sua pubblicazione coll'avvertire come le proposte di restauro che vi erano indicate, benchè formulate al lume di molti documenti, non dovessero essere considerate definitive, ed aggiungendo, nel *post-scriptum* alla monografia, come i lavori di restauro iniziati avessero già dato argomento a rettificare alcune opinioni espresse nel libro. Eppure da questa schietta pubblicità che il Rubbiani volle dare al suo procedimento, ebbero origine le critiche mosse a' lavori di restauro: tale risultato giustificherebbe, per verità, quel prudente riserbo - che si può chiamare anche mistero - di cui molti restauratori circondano l'opera loro sottraendola ad ogni efficace controllo della critica, limitando l' azione di questa a giudicare i fatti compiuti e ad accontentarsi bene spesso di sterili rimpianti. Se il Rubbiani avesse tenuto *in pectore* le conclusioni delle ricerche fatte, nessun critico avrebbe avuto argomento per muovere lamento circa le modificazioni che credette di introdurvi in seguito alle ulteriori indagini: invece, di questa provvidenziale facoltà concessa spontaneamente alla critica, non solo di controllare, ma di concorrere allo sviluppo razionale del restauro, il signor Cattaneo si valse per lamentare " il partito poco prudente di pubblicare in una sontuosa monografia degli arrischiati „ progetti di riforme ed esporsi così in faccia al pubblico alla necessità di dover mutare „ parere. „ Francamente io non posso condividere tale opinione: la prudenza, che deve essere uno dei pregi principali del restauratore, esclude già per sè stessa ogni opportunità che questi abbia a mostrarsi in faccia al pubblico come infallibile. Sarebbe certamente cosa assai opportuna, che tanto il pubblico quanto il restauratore si abituassero a riconoscere la necessità di sopprimere ogni superflua, e bene spesso dannosa questione d'amor proprio professionale, per lasciare al restauro quella libertà di svolgimento che renda possibile il conformare sempre i lavori a tutte le risultanze che possono manifestarsi durante i lavori. Quanti errori e quanti danni si sarebbero evitati, e si potrebbero ancora evitare se si abbandonasse l'abitudine di considerare ogni restauro come un problema che si debba risolvere di getto e in modo definitivo, colla convinzione che in ciò consista tutta l' abilità e il merito di chi vi si accinge: quale progresso avrebbe già fatto la teoria moderna del restauro, se di tutti i lavori compiuti anche solo in questi ultimi anni, e son molti, si fossero messi sempre in evidenza gli elementi direttivi e si fosse giustificato il processo di svolgimento colla logica degli argomenti. In Milano, per dare un esempio, io ebbi agio di vedere una cappella del secolo XV sottoposta,

Digitized by Google

a pochi anni d' intervallo, a due radicali restauri: dapprima vi fu chi dispose sul fianco della cappella una finestra circolare sormontata da una piccola trifora: sopravvenne poi un altro restauratore a sconvolgere il già fatto per sostituire una finestra rettangolare a quella circolare e portare questa al posto della trifora. Dei due chi abbia avuto ragione è difficile ora giudicare.

Quello che è certo si è che uno dei due restauri sarebbe rimasto allo stato di progetto, qualora, prima di por mano a qualsiasi lavoro, si fosse dovuto dimostrare il fondamento sul quale si volevano basare le due opposte soluzioni immaginate.

Ma è tempo di venire alle censure mosse specificatamente ai lavori compiuti o che si vogliono compiere nel San Francesco. La gravità delle censure si porta in special modo sopra queste due operazioni: la demolizione della cappella addossata al fianco della chiesa, e lo scrostamento generale delle pareti e delle vôlte per lasciare evidente nell'interno la struttura a mattoni. Nella prima censura non sappiamo quale possa essere la colpa del signor Rubbiani: giacchè una sola delle cappelle, quella di san Bernardino, poteva meritare un riguardo per l'epoca e per gli avanzi di decorazione in terracotta, e venne quindi dal Rubbiani rispettata nel progetto di restauro: fu la Commissione Conservatrice dei monumenti che diede voto favorevole alla demolizione di questa cappella, allo scopo, credo, di liberare completamente il fianco della chiesa, e di cavare così dal restauro iniziato il massimo effetto d'insieme. Riguardo a tale voto, il quale esclude ogni responsabilità personale del Rubbiani, molto vi sarebbe a dire, e pro e contro: e gli argomenti che si possono accampare vengono a dimostrare come in materia di restauri non si possano seguire dei criterii prestabiliti in modo assoluto. L'unico argomento che, a mio avviso, dà la superiorità al partito di conservare la cappella di san Bernardino sta nel fatto che qualsiasi demolizione di edificii artistici rappresenta sempre una reale perdita per la storia dell'arte, mentre il vantaggio che si ripromette dalla demolizione può essere dubbio od insignificante: per il che, se la cappella di san Bernardino conserva elementi sufficienti, come a me pare, per un razionale restauro, si deve mirare a tale risultato, sacrificando al vantaggio reale il maggiore effetto pittorico che si potrebbe ottenere qualora il fianco della chiesa fosse completamente segregato dalle aggiunte.

L'altra censura invece tocca direttamente le opinioni e la linea di condotta del Rubbiani, il quale, al dire del signor Cattaneo, " concepì la stranissima idea che la chiesa nella sua origine presentasse tutte le pareti interne a semplice paramento di mattoni scoperti a indizio di povertà monastica, e tentò di persuadere che la costruzione stessa, quale gli apparve di sotto l'intonaco, è così diligente e perfetta da escludere qualsivoglia opinione contraria. " Il signor Cattaneo invece non ammette la nudità delle pareti interne, la quale darebbe, a suo giudizio, alla chiesa l'aspetto di un *magazzeno di fieno*; e reclama quindi un intonaco con una tinta quieta ed armonica, come quella del San Petronio, accennando anche alla possibilità di *dipingere saviamente* tutto l'interno. Finchè la censura rimane in questi limiti si può dire che la divergenza di opinioni fra il Rubbiani e il Cattaneo non è che una questione di sentimento: l'uno sente tutto l'interesse che può ottenere la struttura della chiesa messa in evidenza, l'altro non si accontenta di questo risultato che, per quanto razionale, giudica meschino, e sente il bisogno di un effetto maggiore da conseguirsi mediante una decorazione pittorica. Ma dove non è possibile seguire il Cattaneo nella censura è nell'asserto che " dal costruire un muro col fine di intonacarlo, al costruirne un altro perchè resti scoperto ci corre assai: perchè mentre pel primo ogni mattone è buono, pel secondo invece si richiede una scelta di materiale ed una costruzione diligente e perciò assai lunga e dispendiosa " concludendo quindi col lamentare uno sciupio di denaro nel modo di restauro adottato per il San Francesco.

La critica qui diventa artificiosa e si allontana troppo dai criterii fondamentali di un

Digitized by Google

buon restauro: giacchè, fatta astrazione per un momento dalla questione se l'interno debba essere intonacato o no, il restauratore che ha da completare o rifare parte di una muratura deve continuare esattamente la disposizione e la fattura della parte antica, senza preoccuparsi se poi il tutto, vecchio e nuovo, debba essere ricoperto da intonaco. Questo speculare sopra il risultato finale vagheggiato dal signor Cattaneo è contrario ad una buona norma di restauro; e il Rubbiani, rifacendo parte della vôlta e delle pareti con muratura identica, sia per materiale che per esecuzione, all'antica, non ha fatto più di quello che doveva fare, e col continuare a togliere l'intonaco moderno che riveste l'interno, per mettere a nudo la muratura e poterla così restaurare, ha tenuto un procedimento perfettamente logico e corretto. Una volta ultimato il restauro costruttivo - rispettando ben inteso ogni traccia antica - si potrà passare alla questione secondaria se si dovrà o no dipingere l' interno; e dico secondaria tale questione, giacchè anche al XIII secolo la decorazione dell'interno fu un provvedimento affatto indipendente dalla costruzione, come risulta da esempi che si potrebbero citare. Per ciò, qualunque sia il partito che si voglia adottare, non potrà mai risultare superfluo o inutilmente dispendioso il lavoro iniziato dal Rubbiani. E se mi è permesso esporre sin d' ora il mio avviso riguardo a tale questione che, ripeto, è secondaria, osserverò come il partito accennato dal Cattaneo, di *dipingere saviamente* l' interno della chiesa, non sia così facile a tradurre in atto, come può sembrare: l'eventualità di una decorazione la quale, benchè inspirata agli esempi dell' epoca, possa alterare il carattere dell'edificio ed essere giudicata, in un avvenire non remoto, come un vano tentativo di imitazione, quale oggidì si presenta appunto la decorazione eseguita quarant'anni fa e che ora si distrugge, deve farci apprezzare il vantaggio reale di un restauro limitato alle indicazioni sicure che offre il monumento, e non fuorviato da considerazioni dettate da impressioni troppo pittoriche e quindi fugaci. Per questo non posso che associarmi francamente al programma tracciato e alla linea di condotta seguita dal Rubbiani per il restauro della chiesa di San Francesco, tanto più che il Rubbiani ha già dato spontaneamente larga prova di saper frenare ogni slancio di iniziativa e di saper modificare opinioni già formulate per attenersi scrupolosamente alle indicazioni del monumento. E ciò costituisce la miglior garanzia che possa dare chi restaura un monumento.

LUCA BELTRAMI.

Digitized by Google

SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI CALCOGRAFIA

La Società calcografica internazionale venne formata nell'anno 1884, mercè gli sforzi di un gruppo di signori che s'interessavano allo studio della Storia primitiva della incisione. In un'adunanza, tenuta a Parigi nell'anno suddetto, i direttori delle pubbliche collezioni di stampe nelle principali città di Europa e i principali raccoglitori e conoscitori di stampe si costituivano in comitato, coll'intento di fissare le idee della Società stessa e di redigere uno statuto.

I direttori dei dipartimenti delle stampe di Londra, di Parigi, di Berlino, di Basilea, di Amsterdam, di Weimar e di Dresda fecero parte del Comitato, e ciò diede alla Società un carattere veramente internazionale. Egli è però assai da deplorarsi che l'Italia, culla della incisione, e ricchissima di raccolte di stampe, tanto pubbliche che private, non abbia avuto una rappresentanza officiale nel primo Comitato: omissione cui si dovrebbe riparare nella prossima adunanza della Società.

La Società ha per oggetto di promuovere lo studio della Storia primitiva della incisione, col mezzo principalmente della pubblicazione di fac-simili degli esemplari più rari e più interessanti dell'arte degli incisori nei secoli XV e XVI, che si conservano nelle varie raccolte pubbliche e private di Europa, e, secondo il programma della Società medesima, si porrà ogni cura nella scelta dei migliori mezzi meccanici atti a produrre dei fac-simili perfetti.

Il numero dei membri della Società fu, in principio, limitato dallo statuto in via provvisoria a trecento. Si stabilì di pubblicare ogni anno una serie di fac-simili, ed il numero delle copie di ciascuna pubblicazione annua fu parimenti, in via provvisoria, limitato a trecento. L'abbonamento alla Società venne fissato a lire 50 annue ed i soci devono ricevere ogni anno una relazione dell'operato e dello stato finanziario della Società. I fondi della Società vennero poi arricchiti da parecchie generose donazioni. La prima serie delle pubblicazioni annue comparve nell'inverno del 1886. Uniamo al presente scritto un elenco delle pregevoli ed interessanti incisioni, varie delle quali sono uniche, contenute nella prima pubblicazione della Società.

Scuola italiana.

I. — Incisore fiorentino ignoto. Secolo XV (circa 1450-1460).

La lotta per le brache. — Lippmann in *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstammlungen*, VII (1886), p. 73 e seg.

In alto, nel centro, un paio di brache da uomo è sospeso ad una ghirlanda sorretta da due genî alati: nel mezzo della ghirlanda vedesi un cuore traversato da una freccia. Al disotto, un gruppo di donne, riccamente vestite, stendono le mani verso la ghirlanda, mentre fra altre impegnasi una zuffa, evidentemente coll'intento d'impadronirsi delle brache. Nel fondo, a destra, un giullare, in piedi, suona il piffero ed il tamburo, ed a sinistra evvi la figura della Morte con una falce. Sul manto d'una delle donne, sul davanti, leggesi la parola AMOR

Digitized by Google

ed al disopra havvi una vela gonfia, forse l' emblema della famiglia Rucellai. L' interpretazione del soggetto è dubbia.

Real Biblioteca di Monaco. Questa stampa trovavasi incollata sulla copertina esterna di un manoscritto, di mano d' Hartmann Schedel, il medico ed umanista di Norimberga, e terminato a Padova nel 1467. - Eliotipia della Stamperia imperiale di Berlino.

II. — Incisore fiorentino ignoto, comunemente ritenuto Baccio Baldini. Secolo XV.

Disegno ornamentale circolare. — Bartsch, XIII, p. 146, n. 4. — Passavant, V, p. 37, n. 78.

Nel centro uno spazio della forma di un uovo circondato da una ghirlanda. A sinistra ed a destra una testa su medaglione parimenti circondata da ghirlanda. Al di sopra una terra boscosa, con una caccia alla lepre ed al cinghiale. Al di sotto una terra boscosa, con una caccia alla lepre ed al cervo.

Questo soggetto appartiene alla serie già nella raccolta Otto e nota col titolo di **Stampe Otto.** È l'unica della serie di cui esistono due impressioni. (Un'altra trovasi nel Museo britannico).

Raccolta del barone Edmond di Rothschild, Parigi. - Eliotipia di Boussod Valadan e C., Parigi. La dimensione della riproduzione non è quella dell'originale.

III. — Incisore fiorentino ignoto, comunemente ritenuto Baccio Baldini. Secolo XV.

Le sibille. — Bartsch, XIII, p. 172, e seg., n. 25-36. Passavant, V, p. 30, n. 25-36.

Una serie di dodici figure, sedute, ciascuna avendo il proprio nome sopra una pergamena. Al disotto una iscrizione metrica italiana in otto linee. I nomi sono:

1. *Sibilla Persica.* — 2. *Sibilla Libica.* — 3. *Sibilla Delfica.* — 4. *Sibilla Chimica.* — 5. *Sibilla Eritea.* — 6. *Sibilla Samia.* — 7. *Sibilla Cumana.* — 8. *Sibilla Elispartica.* — 9. *Sibilla Frigia.* — 10. *Sibilla Tiburtina.* — 11. *Sibilla Europa.* — 12. *Sibilla Agrippa.*

Questa serie fu trovata inserita tra i fogli di un esemplare del trattato *De Sibyllis* di J. P. de Lignamine, stampato a Roma nel 1481, che era appartenuto ad un monastero di Benedettini in Italia.

Raccolta del signor Giovanni Malcolm di Poltalloch. - Eliotipia della Stamperia imperiale di Berlino.

IV. — Incisore fiorentino ignoto, comunemente ritenuto Baccio Baldini. Secolo XV.

Cristo innanzi a Pilato e la flagellazione di Cristo. — Passavant, V, p. 41, n. 98.

È rappresentato un ricco edifizio a colonne. Nel centro sta il Cristo innanzi a Pilato. A sinistra la flagellazione di Cristo, a destra Pilato che si lava le mani. Sopra un fregio nell'architettura, in alto, evvi l' iscrizione *TEMPLUM PILATI.*

Museo ducale di Gotha. - Eliotipia della Stamperia imperiale di Berlino.

V. — Incisore ignoto. Probabilmente dell' Italia settentrionale. Secolo XV.

Morte di Orfeo. — Oltley, 1, p. 403. — Passavant, V, p. 47, n. 120.

Si vede Orfeo con un ginocchio in terra, che si difende contro le donne della Tracia, le quali lo assalgono con mazze, mentre un fanciullo fugge a sinistra. Nel cielo, verso il centro, scorgesi un segno che è probabilmente il monogramma dell'artista. Un disegno di un concetto quasi identico, attribuito ad Andrea Mantegna, è posseduto dalla contessa di Roseberry. Questo concetto fu imitato dal Durero nella sua incisione nota sotto il titolo di **Effetti della gelosia.** (Bartsch, 73, vedi n. 11 della serie presente).

Kuntshalle, Amburgo. Dalla raccolta Riccardi, Firenze, e la raccolta Harzen, Amburgo. - Eliotipia della Stamperia imperiale di Berlino.

VI. — Scuola di Leonardo da Vinci: da alcuni attribuito allo stesso Leonardo.

Busto di una giovane. — Passavant, V, p. 180, 1.

Testa e busto sono volti in profilo a sinistra. I capelli sono disposti in treccie abbondanti. Il costume è capricciosamente adorno di fiocchi. Lo stile, tanto nel tipo che nel disegno, fortemente somiglia a quello di Leonardo da Vinci.

Digitized by Google

Museo britannico, dallo Storch. Raccolte dei signori Sykes e Wilson. - Foto-incisione della Società di Autotipia, Londra. Altezza mm. 105, larghezza mm. 75.

VII. — Girolamo Mocetto. Scuola veneziana; nato circa il 1455: morto circa il 1520.

La Madonna sul trono, con santi. — Passavant, V, p. 136, n. 10.

La Vergine con il Bambino è seduta sul trono sotto un baldacchino arcuato. A sinistra, sul davanti, un santo (probabilmente san Pietro) legge un libro, e più indietro evvi una santa ed un giovane santo: alla sinistra, sul davanti, san Giovanni Battista e più indietro la Maddalena.

Questa incisione, che porta la firma del Mocetto, venne probabilmente da lui eseguita su un disegno di Giovanni Bellini. Nel Museo britannico esiste una stampa (già nelle raccolte Sykes, Wilson e Wellesley) dello stesso rame, non finito, prima che venissero introdotti i santi ai due lati del fondo.

Biblioteca nazionale, Parigi. - Eliotipia di M. E. Charreye, Parigi.

Scuola tedesca.

VIII. — Incisore tedesco ignoto, comunemente chiamato il " Maestro del 1464. "

La lotta delle brache. — F. Lippmann in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunst-sammlungen*, VII (1886), p. 73 e seg.

Un gruppo di dodici donne, impegnate in una lotta per impadronirsi di un paio di brache, che una di esse tiene in alto, nel centro della composizione in fondo. Imitazione libera della stampa italiana riprodotta al n. 1 della serie presente.

Sala delle stampe nel R. Museo di Berlino. Già nella biblioteca pubblica a Lünsburg. - Eliotipia della Stamperia imperiale di Berlino.

IX. — Maestro ignoto, da alcuni identificato col " Maestro delle illustrazioni del Boccaccio " (1496). Seconda metà del secolo XV.

Scacco al Re! — Bartsch, X, p. 15, n. 32. — Passavant, II, p. 277, n. 11.

A destra appare la Morte e dichiara lo scacco ad un Re, che sta seduto dinanzi ad una scacchiera a destra, attorniato da un gruppo di ecclesiastici ed altri personaggi. Nel fondo, verso il centro della composizione, evvi un angiolo che regge un oriuolo a polvere. Il lavoro non sembra essere fiammingo, ma piuttosto tedesco delle provincie renane. Gli esemplari di questa stampa nei musei di Berlino e di Basilea hanno un largo margine sotto la composizione, in bianco, eccetto nell'angolo sinistro, dove vedesi una figura della Morte.

Raccolta del barone Edmondo di Rothschild, Parigi. - Eliotipia di Boussod Valadan e C., Parigi. La grandezza di questa riproduzione non è quella dell'originale.

X. — Incisore tedesco ignoto. Secolo XV.

Studi rappresentanti Adamo ed Eva. — G. Duplessis nella *Gazette des Beaux-Arts*, Serie 2ª, vol VII, p. 212.

Un foglio con quattro studî di nudo, rappresentanti Adamo ed Eva. Lo stile del lavoro ha una certa affinità con quello di Martino Schongauer. Questa stampa, già nella raccolta del signor Dutuit, fu da lui generosamente donata alla Biblioteca Nazionale nel 1884. Non se ne conosce alcun altro esemplare.

Biblioteca Nazionale, Parigi. - Eliotipia del signor Arnaud-Durand, Parigi.

XI. — Albrecht Dürer, nato a Norimberga nel 1471, morto a Norimberga nel 1527.

Ercole, Nesso e Deianira. — Noto comunemente come gli " Effetti della Gelosia. " Bartsch, 73.

Un satiro (volevasi rappresentare un Centauro), che riposa a fianco di una donna sul margine di un fiume, viene assalito da un uomo armato di mazza, mentre un fanciullo, che tiene un uccelletto, fugge a destra (da riscontrare colla stampa della " Morte d'Orfeo, " riprodotta al n. 5 della serie presente).

Digitized by Google

Esemplare non finito; tirato prima che la parte inferiore del rame fosse eseguita. Esiste un altro esemplare nel medesimo stato nella Albertina a Vienna.

Sala delle Stampe del R. Museo a Berlino. - Eliotipia della Stamperia imperiale, Berlino.

Si vedrà dalla suddetta serie di incisioni, della quale abbiamo riferito per intiero le descrizioni stampate, di quanta importanza siano le pubblicazioni della Società calcografica pei cultori di questo ramo dell'arte. Col radunare in questo modo le prime e le più interessanti stampe e col porle così facilmente a disposizione dello studioso, si è fatto un gran passo e si sono spianate molte difficoltà nello studio completo ed accurato dell'arte dell' incisore.

Possiamo rallegrarci colla Società per la serie interessante di stampe raccolta in questa prima dispensa. È però da sperarsi che nelle seguenti pubblicazioni della Società si abbia ricorso ad un metodo migliore per la stampa delle riproduzioni e che si riesca in qualche modo ad imitare la *tinta* degli originali.

Parecchie fra le riproduzioni di questa prima pubblicazione non ci offrono che il solo contorno della composizione originale e non ci dànno che una debole idea della bellezza delle incisioni che s' intende di riprodurre. Fra le altre potrebbesi notare il ***Busto di una giovane*** (n. 6), che è certamente poco soddisfacente come riproduzione e dalla quale non si può formarsi alcuna idea della bellezza della stampa originale ed unica di Leonardo da Vinci nel Museo britannico, e di cui esistono già parecchie riproduzioni migliori in opere antecedenti: segnatamente nel *Catalogue raisonné* della raccolta del signor Wilson, Londra, 1828.

Ci auguriamo che la Società, nella prossima dispensa, pubblichi una riproduzione dell'assai più importante ***Ritratto di donna*** che fa riscontro al suddetto, conservato nel Museo britannico e che è parimenti unico.

Un'altra considerazione importante che dovrebbe fare la Società si è la questione della riproduzione delle stampe nelle stesse dimensioni degli originali. Prendiamo, ad esempio, la stampa n. 9: ***Scacco al Re.*** La dimensione di questa, ci dice la nota, non è quella dell'originale: ma se la riproduzione sia maggiore o minore, lo indovini il benigno lettore! Altrettanto dicasi della stampa n. 2.

Trattandosi di una pubblicazione così importante, qual è quella intrapresa dalla Società calcografica, non si potrebbe troppo raccomandare la massima precauzione nel riprodurre con ogni possibile accuratezza ciascuna stampa nelle stesse dimensioni dell'originale, altrimenti il lavoro scemerà molto di pregio agli occhi dello studioso.

Fatte queste osservazioni, può asserirsi sicuramente essere tale pubblicazione opera di somma importanza, che contribuisce grandemente allo studio delle prime incisioni, indispensabile ad ognuno che s' interessa di quest'arte, e che dovrebbe trovarsi in ogni raccolta pubblica ed in ogni biblioteca.

La seconda pubblicazione sarà pronta nel novembre del corrente anno. Confidiamo che anche in Italia non mancherà aiuto all'opera intrapresa dalla Società, e che i direttori delle molte biblioteche e gallerie pubbliche, come pure i raccoglitori privati e gli scrittori di cose artistiche in Italia, coopereranno, coi loro consigli e colle loro cognizioni, a rendere di pubblica ragione le rare ed uniche stampe che esistono nel loro paese.

L'Italia, culla della pittura e della incisione, non rimarrà certamente indietro nel riconoscere il valore della impresa di cui trattiamo e nel promuoverla.

Fra le altre stampe rarissime meritevoli di attenzione speciale in Italia, evvi una serie di sei incisioni antiche interessantissime, di maestri ignoti, rilegate con un manoscritto nella Biblioteca Riccardiana in Firenze. Queste stampe importanti mi propongo di illustrare in uno dei prossimi numeri di questo periodico.

R. C. Fisher.

Digitized by Google

CRONACA D'ARTE CONTEMPORANEA

In questa parte del fascicolo daremo notizia di quelle sole opere d'arte che, per l'importanza e la durevolezza della loro destinazione, o per rara eccellenza universalmente riconosciuta, si può prevedere che passeranno alla storia. Desiderosi di restare fuori del campo in cui s'abbaruffano le più varie teorie, persuasi che poco vantaggio l'arte può attendere da queste dispute stizzose, ammaestrati, grazie all'esperienza dei secoli passati, della singolare fallacia dei giudizi che su questa o su quell'opera dànno i critici che ne hanno vigilato il nascere, noi cercheremo serbarci fedeli al proposito di registrare qui semplicemente i fatti, nelle formole più brevi con cui essi possono essere annunziati, e di usare sobrietà rigorosa di apprezzamenti, più spesso anzi di astenercene affatto.

Sul punto di congedarci dal 1887, stimiamo non inutile tracciare un rapido sommario dell'eredità artistica ch'esso tramanda. L'avvenimento più importante è stato senza dubbio lo scoprimento della facciata del duomo di Firenze. Quasi tutti sono concordi nel giudizio favorevole di questa grande opera, che il De Fabris non ha fatto in tempo a vedere compiuta. All'organismo generale della facciata, logico e semplice, si accordano le membrature gentili, le decorazioni garbate che lo stile richiede, e la cui esecuzione non poteva essere più accurata. Quest'opera dimostra come il rispetto e l'amoroso studio degli antichi non sempre produca un'erudizione fredda, ma possa talvolta infondere negli artisti di oggidì un calore fecondo, capace di concepire e di eseguire opere non indegne di innestarsi a quelle che gli antichi ci trasmisero imperfette. La grande cattedrale italiana smentisce l'antica leggenda che le proibiva di aver una facciata.

Così come questa è stata fatta, non piacerebbe a Leone X, che lodò nel 1515 quella posticcia che avevano improvvisata il Sansovino e Andrea Del Sarto, rammaricandosi che tutto il tempio non fosse di quello stile. Gli umanisti non pregiavano se non ciò che poteva adagiarsi entro l'orbita del loro ideale artistico; ma dopo le graduali evoluzioni del pensiero, questa facoltà che i moderni hanno riacquistata, di rifare il gotico per forza di sentimento riflesso, avrà la lode dei posteri, poichè infine è certamente lodevole l'intenzione di rispettare quello stile che può dirsi il linguaggio, nei mezzi dell'arte, delle nostre forti e floride repubbliche.

Resta ora che il tempio abbia il decoro di porte di bronzo. Un primo concorso, già fatto, è stato fruttuoso solamente in parte, giacchè fu prescelto per la sola porta centrale il progetto del prof. Passaglia, l'autore del grande timpano che sovrasta alla porta stessa, una delle più lodate sculture di quest'ultimo decennio. Speriamo che nel modellare la porta, egli non dimentichi un istante che l'opera sua subirà il confronto formidabile di quelle del Ghiberti, e attinga forza da questo pensiero, benchè la spartizione da lui immaginata sia affatto diversa dalla seconda e più importante porta del Ghiberti. Chiedendo ispirazioni alla schietta architettura ogivale, egli ha voluto essere più antico del Ghiberti, il quale presentiva il moto del Rinascimento; sicchè si è messo *a priori* in un altro campo; e di questo proposito lo lodiamo per molte ragioni, compresa questa: che ha scelto la via più conveniente per rimaner fedele allo stile del tempio. Il modelluccio portato al concorso, benchè la Commissione abbia stimato di dover imporre al Passaglia alcuni mutamenti, è lavoro notevolissimo, a cui hanno cooperato armoniosamente l'erudizione, un'istintiva tendenza all'arte mistica e una felice ricerca di nobiltà e di grazia.

Lo scoprimento della facciata del duomo fu accompagnato da feste sontuose e caratteristiche, degne del grande avvenimento. Mentre l'opera del De Fabris ravvivava e consacrava le simpatie che

Digitized by Google

nella generazione vivente destano le manifestazioni artistiche del secolo XIV, questo sentimento giunse al punto da destare nei fiorentini la brama di somigliare, per alcune ore almeno, a quegli uomini lontani, d'illudersi nell'idea di uscire per poco dal proprio tempo ed assumere gli abiti e i costumi di quei forti antenati. Quindi la superba passeggiata storica, riproducente colla fedeltà più rigorosa un'entrata del Conte Verde a Firenze. Spettacolo passeggero, del resto, di cui non resta traccia che nella memoria di chi l'ha visto. Qualcosa di più durevole e di più degno di essere ricordato fece Firenze in quell'occasione, e lo fece in ossequio ad uno dei più grandi artisti ch'essa ha veduto nascere, Donato Bardi, detto comunemente Donatello. Gli eruditi sanno che non è ben accertato in che anno costui nascesse; ma hanno pur riconosciuto che, senza pericolo di grave errore, si potesse celebrare il quinto centenario della sua nascita in quest'anno medesimo, fondendo opportunamente la commemorazione colle feste stesse che si facevano pel compimento della facciata di Santa Maria del Fiore. Promosse e dirette dal Circolo artistico fiorentino, si fecero dunque le feste a Donatello; vi concorse il municipio, e si formò un'apposita Commissione di cui fu capo il pittore Niccolò Barabino. Fu scoperta una lapide ed un busto, scultura del Mancini, sulla facciata del palazzo Tedaldi, ora Naldini, ove Donatello tenne bottega. Poi fu posta la prima pietra di un monumento onorario che gli si erigerà dentro la chiesa di San Lorenzo, ov'è sepolto. Ma, per gl'interessi dell'erudizione e dell'arte e altresì per l'onore del grand'uomo, quel che di meglio fu pensato e messo in opera fu l'esposizione donatelliana. Disporre gli uni accanto agli altri i calchi di tutte le sculture di Donatello sparpagliate per l'Europa, offrire il modo di poterle studiare e paragonare tra loro con confronto immediato, di poter dominare coll'occhio, senza sforzo e disagio, tutti i frutti dell'operosissima vita di un uomo, il quale può dirsi una delle pietre miliari lungo la storia della scultura, fu pensiero sì felice ch'è giusto parlarne con gratitudine.

La facciata del duomo di Milano, quale fu eseguita tra il 1807 e il 1813, con disegno di Carlo Amati e dell'abate Zanoia, non è tale da contentare il gusto dei moderni. Offende specialmente la mal cercata alleanza tra le porte e le finestre disegnate dal Tibaldi, michelangiolista (approvate da san Carlo) colle forme gotiche del rimanente, di un gotico poi fatto *ad orecchio*, colla conoscenza imperfetta che potevano avere di questo stile artisti che lo disprezzavano, agghiadati in quel loro fittizio classicismo. Indetto dunque un concorso mondiale nel 1886, molti si misero all'opera, e al tempo prefisso sono stati in grado di presentare disegni notevolissimi. Nella relazione ufficiale si leggono queste parole assai giuste. « Più di centoventi concorrenti, quasi quattrocento disegni; e non solamente il numero stragrande, ma i pregi di una gran parte dei lavori, fanno di questo concorso una delle più nobili e contrastate gare, che siano state aperte nell'arte architettonica fra le nazioni civili. » È stata una bella prova della profondità con cui possono i moderni intendere le ragioni dell'organismo gotico e del buon adattamento di quei particolari leggiadri coi quali si esplica la decorazione. Ma al merito dei concorrenti prevalse l'incontentabilità della Commissione, la quale, sentendo tutta la gravità del suo mandato, non ebbe coraggio di scegliere un disegno per l'esecuzione, e preferì soprassedere scegliendo quindici artisti per chiamarli all'onore di un'altra gara. Eccone i nomi: Ferrario, Moretti, Beltrami, Locati, Nordio, Cesa-Bianchi, Brentano, Azzolini, Ciaghin, Deperthes, Weber, Becker, Dick, Hartel-Neckelmann, Brade. Otto italiani, quattro tedeschi, un francese, un inglese, un russo. La morte ha tolto di mezzo quest'ultimo, Ciaghin, sicchè la lotta è ridotta a quattordici.

Degna che se ne faccia ricordo è stata l'esposizione artistica nazionale di Venezia. L'edificio ove ebbe luogo fu progettato in massima dall'ingegnere Trevisanato; ma ne determinò le forme e ne stabilì le belle decorazioni il signor D' Aronco, e riuscì opera lodata. Il Comitato generale esecutivo ha fatto sforzi titanici per la buona riuscita. Ricorderemo, a titolo di onore, quelli che, si può dire, sono stati l'anima dell'impresa: il conte Serego Degli Alighieri, sindaco di Venezia, il conte Papadopoli, il conte Valmarana e il conte Tiepolo. Non è sembrato però che l'esposizione adempisse le speranze suscitate dalle mostre precedenti. Nell'impossibilità di scrivere quanto si riferisce a materia sì vasta (la qual fatica, del resto, sarebbe inutile, giacchè abbondano le pubblicazioni che ne trattano diffusamente), noi rammenteremo poche opere che parvero degne di speciale attenzione. *Colombo schernito dai domenicani di Salamanca* del Barabino; il quale aveva pure portato all' esposizione una *Madonna col putto*, oltramondana come la visione di un estatico. *Giulio II alla Mirandola* del Tancredi; l'*Ultimo senato* del Bressanin; le *Gabbrigiane* del Tommasi; le *Macchiaiuole* del Gioli. Il Michetti espose molti quadri piccoli. Dopo le divagazioni degli ultimi anni e le preoccupazioni travagliose della tecnica, egli torna al punto da cui partì sì felicemente quando dipinse la *Processione del Corpus Domini*. Sempre una vena schietta di poesia campestre rischiara e ingentilisce i dipinti di questo artista singolare. Tra i veneziani principalmente si fecero onore il Nono, il Ciardi, il Mion. Ma tutti erano superati dal Favretto, il quale col quadro *Al liston* oltrepassava

Digitized by Google

di molto qualunque altro dei suoi lavori precedenti, e otteneva, colla massima semplicità di mezzi tecnici, tale intonazione luminosa e tale evidenza nei caratteri delle cose, da meravigliare i più esperti. In mezzo al suo trionfo il simpatico artista è morto! Consideriamo questa perdita come la più grave che l'arte italiana ha fatta in quest'anno. Per la scultura segnaliamo: *Belisario* di Urbano Nono; *Ismaele* del Formilli; *Un giovane baccante* del Piccini; *Paolo e Francesca* del Del Gobbo; la notissima *Petroliera* del Ginotti, e i fanciulli che, immaginati dal De Amicis nel libro *Cuore*, definì, nei loro caratteri esteriori, assai abilmente il Ximenes.

A Venezia, il 1° di maggio, fu inaugurata sulla riva degli Schiavoni la statua equestre di Vittorio Emanuele, dello scultore romano Ettore Ferrari. Più che la calma sicurezza del re liberatore, piacque all'artista rappresentare l'ardore e l'impeto della battaglia, e vi applicò uno stile energico e, quasi direi, una ruvidezza molto significativa. L'opera piacque, piacquero i bassorilievi della base e le due statue colossali sedute in basso, rappresentanti: l'una, Venezia maestosa nel paludamento dogale, regina dei mari; l'altra, Venezia che si contorce nervosamente stretta fra i ceppi, col leone esanime sopra un cannone. La prima è Venezia del 1866, l'altra del 1849.

Nella stessa città fu inaugurato il monumento a Garibaldi, opera del Michieli. Un'altra statua di Garibaldi, scolpita pure da Ettore Ferrari, fu inaugurata a Vicenza.

A Roma si è venuto finalmente a termine del concorso pel palazzo di Giustizia, edificio immane che sorgerà ai Prati di Castello, rimpetto al nuovo ponte Umberto I. Il risultato del primo concorso fu la scelta di sette concorrenti, i quali erano sembrati degni di lottare in una seconda prova, e vi furono espressamente invitati dal Ministro di grazia e giustizia. Essi erano i signori Manfredi, Marchesi, Basile, Becchetti, Breglia, Calderini, Quaglia. Da ultimo, rimasto per pochi giorni dubbio il trionfo fra il Basile e il Calderini, quest'ultimo fu il preferito. Il pubblico ancora non conosce i sette progetti venuti all'ultima gara. Speriamo che il prescelto sarà cosa degna delle tradizioni di Roma e della grandezza che le nuove condizioni politiche le ripreparano.

È stata pure presa una deliberazione definitiva relativamente alla casa detta la *Farnesina dei Baullari*. Quest'elegantissima fabbrica, che fin qui l'angustia delle strade quasi escludeva affatto dall'attenzione, meritava davvero le cure del municipio ora che, toccata da una larghissima strada, fa l'effetto di un gioiello ch'era rimasto ignorato o era stato negletto ingiustamente. Al concorso aperto dal municipio si cimentarono venti architetti; il progetto prescelto è del signor Gui, romano. La Commissione era questa: il sindaco di Roma, presidente; il presidente dell'Accademia di S. Luca, comm. Busiri; il direttore dell'Istituto di belle arti, comm. Prosperi, il presidente della Società degl'ingegneri e architetti, comm. Cadolini; il presidente dell'Associazione artistica internazionale, Jacovacci; l'assessore del piano regolatore, Re; l'ingegnere direttore dell'ufficio tecnico municipale, Viviani; l'architetto capo del municipio, Herzog; i signori Tenerani, Vespignani, Janetti, Carnevale, Mariani; ai quali si aggiunsero, delegati dal Governo, i signori Ercole Rosa e Bongioannini.

Una provvida deliberazione municipale stabilisce pure che si apra un concorso per restaurare le case e la torre degli Anguillara nella Longaretta.

A Bologna, nei primi giorni dell'anno, si adunerà la Commissione incaricata di giudicare i progetti per la facciata di San Petronio. L'ardita idea di fare una facciata a questo magnifico tempio è antica. A tutti è noto, non foss'altro, il disegno del Terribilia pubblicato dal Cicognara; e il Vasari ci racconta che il Peruzzi fece due disegni della facciata, uno alla moderna, l'altro alla tedesca. Importa però seguire l'idea in quest'ultima fase. Dal Comitato esecutivo dell'opera della facciata di San Petronio si aprì, nel decembre 1885, un concorso fra gli artisti italiani per la scelta di un disegno di compimento della facciata. Si stabilirono dei premi: lire 5000 il primo, 2000 a ciascuno dei due seguenti. La durata del concorso era fissata a diciotto mesi. Insieme a questo bando di concorso fu pubblicato, dal signor Corrado Ricci, un cenno storico della basilica e un quadro delle misure. La pubblicazione fu deposta in tutti gli istituti italiani di belle arti e spedita a chiunque ne fece richiesta.

La R. Deputazione di storia patria, interrogata dal Governo su tal proposito, rispose che « ... considerato il dovere di conservare la maggior parte marmorea della facciata di San Petronio per la sua importanza artistica e storica, sebbene non risponda al concetto originario del tempio; visto che, se ragione vi fosse di portare a compimento l'opera della facciata, sarebbe di farla secondo lo stile e l'ispirazione originaria, il che sarebbe impossibile, crede opportuno e debito lasciare l'insigne monumento nello stato suo presente che risulta dalle vicende della storia, del pensiero e dell'arte italiana. »

Dopo ciò, la R. Deputazione di storia patria, richiesta di nominare un membro della Commissione giudicatrice dei progetti, ripliccò: « di persistere nelle medesime idee e deliberare di astenersi dal prender parte al giudizio, che avrà luogo

Digitized by Google

sui disegni presentati pel compimento della facciata stessa. » Essa è stata conseguente alla convinzione già manifestata, che noi per ora ci asterremo dal prendere in esame.

Una ventina di concorrenti ha tentato l'ardua prova. La Commissione giudicatrice è questa: Azzolini, nominato dal municipio; Dall'Olio, dall'amministrazione della chiesa; Lambertini, dalla Commissione dei monumenti; Faccioli, dal collegio degl'ingegneri; Salvini, dall'Istituto di belle arti; Bedini, dalla Scuola professionale di arti decorative. Seguono, nominati dal Governo, i signori Rivalta, Monteverde, Barabino, Ceppi, Poggi, Azzurri, Mariani, Berchet, Pisenti.

Parecchi argomenti che sono stati toccati di volo in questa cronaca, formeranno materia di studi speciali che saranno pubblicati nei fascicoli successivi dell'*Archivio*.

Terminiamo coll'avvertire gli artisti che a Vienna si terrà un'Esposizione artistica internazionale per festeggiare il 40° anniversario di regno dell'imperatore Francesco Giuseppe. S'aprirà il 1° di marzo e durerà fino a tutto il maggio.

G. CANTALAMESSA.

NUOVI DOCUMENTI SU LEONARDO DA VINCI

Alessandro Luzio, noto cultore di studi storici, ha pubblicato per le nozze Renier-Campostrini un importante saggio sull'educazione d'Isabella d'Este Gonzaga;[1] e poichè l'edizione consta solo di settanta esemplari, stimiamo utile di riprodurre, con qualche commento, le notizie fornite dall'autore sulle relazioni della Marchesana di Mantova con Leonardo da Vinci.

Ritratto di Cecilia Bergamina-Visconti. — Riferisce il Luzio che Isabella d'Este ebbe vaghezza di confrontare il ritratto di Cecilia Bergamina-Visconti con *certi belli retracti de man de Zoanne Bellino*, e che a questo fine alli 26 aprile 1498 così scrisse a quella gentildonna milanese:

« Essendone hogi accaduto vedere certi belli re-
» tracti de man de Zoanne Bellino siamo venute in
» ragionamento de le opere de Leonardo cum desiderio
» de vederle al parangone di queste havemo, et ricor-
» dandone che 'l v' ha retracta voi dal naturale vi pre-
» gamo che per il presente cavallaro quale *mandiamo*
» *a posta per questo* ne vogliati mandare esso vostro
» retracto, perchè ultra che 'l ne satisfarà al paran-
» gone vederemo anche voluntieri il vostro volto et su-
» bito facta la comparatione vi lo rimetteremo ecc. ».

Il ritratto è probabilmente quello stesso di Cecilia Gallerani, sposa al conte Bergamini, e di cui si ha ricordo in un sonetto del Bellincioni.

Ritratto d'Isabella d'Este. - Richiesta di un quadro per lo studiolo d'Isabella. — Era noto che Leonardo da Vinci, soggiornando nel 1500 a Mantova, abbozzò il ritratto d'Isabella a carbone, e si partì dalla Corte dei Gonzaga promettendo di farlo a colore. Una lettera di Lorenzo da Pavia scritta da Venezia, il 13 marzo 1500, prodotta dal Baschet, dal Crower e dal Richter,[1] ci informava già che il ritratto era riescito fedele ed eseguito così che non era possibile far meglio. Il Luzio riporta una lettera di Isabella, la quale chiedeva *uno altro schizo del retracto nostro*, e tentava di moverlo ad eseguire un quadro per *lo studio*, già adorno delle tele del Mantegna.

« Fratri Petro de Nuvolaria. »

« R^me^ Se Leonardo Fiorentino pictore se ritrova lì
» in Fiorenza pregamo la R. P. V. voglia informarse
» che vita è la sua, cioè se l'à dato principio ad al-
» cuna opera, como n'è stato referto haver facto et
» che opera è quella, et se la crede che il debba
» fermarse qualche tempo lì, tastandolo poi V. R.
» como de lei se 'l pigliaria impresa de farne uno
» quadro nel nostro studio, che quando se ne conten-
» tasse remeteressimo la inventione et il tempo in
» arbitrio suo, ma quando la lo ritrovasse renitente
» vedi al mancho de indurlo a farne uno quadretto
» de la Madonna, devoto e dolce como è il suo natu-
» rale.

» Apresso lo pregarà ad volerne mandare uno al-
» tro schizo del retracto nostro, perocchè lo Ill. S.
» nostro consorte ha donato via quello che 'l ce lassò
» qua, che 'l tutto haveremo non mancho grato da la
» R. V. che da esso Leonardo, offerendone, ecc.

» Mantue XXVII martij 1501. »

La data della "Sant'Anna" del Louvre. - Occupazioni di Leonardo e de' suoi scolari nel 1501 a Firenze. — Era nota la risposta data alli 4 aprile 1501 dal Generale de' Car-

[1] *I precettori d'Isabella d'Este.* Ancona, Morelli, 1887.

[1] BASCHET, *Aldo Manuzio.* Venezia, 1867. - CROWE, nel periodico *The Academy*, 1870, febb. 12, p. 123. - RICHTER, *Illustrated biographies of the great artists. Leonardo da Vinci*, London, 1880.

Digitized by Google

melitani, Frate Pietro di Novellara, alla marchesana Isabella d'Este; [1] ma un'altra risposta, anteriore di un giorno, è stata pubblicata dal Luzio. Il frate carmelitano faceva sapere alla Marchesana di Mantova che Leonardo, dappoi che si trovava a Firenze, non aveva che fatto un cartone della « Sant'Anna », e messo mano a ritratti eseguiti da due suoi garzoni. Il documento è prezioso, non solo perchè viene delineato mirabilmente il carattere di Leonardo, ma anche perchè determina che il quadro del Louvre non fu, come parecchi ritennero, opera degli ultimi anni dell'artista. Ecco il documento:

« Ill.ma et Ex.ma D.na etc. Hora ho havuta una » di V. Ex. et farò cum omni celerità et diligencia » quanto quella me scrive; ma per quanto me oc- » corre la vita di Leonardo è varia et indeterminata » forte, sì che pare vivere a giornata. Ha facto solo » dopoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone, » finge uno Christo bambino de età cerca uno anno » che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia » uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi » levandose de grembo ad S.ta Anna piglia el bam- » bino per spiccarlo da lo agnellino (animale immo- » latile) che significa la Passione. Santa Anna alquanto » levandose da sedere pare che voglia ritenere la fi- » gliola che non spicca el bambino da lo agnellino, » che forsi vole figurare la Chiesa che non vorrebbe » fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste » figure grande al naturale, ma stano in picolo car- » tone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una » stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra: » et questo schizo ancora non è finito. Altro non ha » facto, se non che dui suoi garzoni fano retrati et » lui a le volte in alcuno mette mano; dà opra forte » ad la geometria, impacientissimo al pennello. Questo » scrivo solo perchè V. Ex. sapia ch' io ho havute le » sue. Farò l'opra et presto darò adviso ad V. Ex. » ad la quale mi raccomando et prego Dio la conservi » in sua gratia ».

Florencie 3 aprilis MDI.

Serv. Obs.
Fr. PETRUS NUVOLARIE
Carm. Vic. Gen.

Leonardo scelto a perito. - Insistenze d'Isabella d'Este a Leonardo nel 1504. — La marchesana Isabella aveva conosciuto Leonardo a Milano nelle frequenti visite alla sorella Beatrice, come si desume anche da una lettera delli 3 maggio 1502 a Francesco Malatesta, suo incaricato a Firenze. Isabella desiderava far l'acquisto di certi vasi, e diceva al suo agente di farli stimare da persone competenti « come seria Leonardo depinctore quale » staseva a Milano che è nostro amico. »

[1] GIROLAMO LUIGI CALVI, *Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano*, Parte III. *Leonardo da Vinci.* Milano, Borroni, 1869.

Non disanimata dal lungo aspettare il quadro per lo studiolo, Isabella insisteva sempre con umili sollecitazioni. Così Ella scrisse, alli 24 maggio del 1504, a Leonardo stesso:

« D.no Leonardo Vincio pictori ».

« M. Leonarde. Intendendo che seti fermato in » Fiorenza siamo intrate in speranza de poter conse- » quire quel che tanto havemo desiderato, de havere » qualche cosa de vostra mano; quando fusti in questa » terra et che ne retrasti de carbono, ne promettesti » farni ogni mo' una volta di colore. Ma perchè questo » seria quasi impossibile non havendo vui comodità » di trasferirvi in quà vi pregamo che volendo satis- » fare a l'obligo de la fede che haveti cum noi voliati » convertire el retratto nostro in un'altra figura che » ne sarà anchor più grata, cioè farni uno Christo » giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella » età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto » cum quella dolceza et suavità de aiere che haveti » per arte peculiare in excellentia. Se serrimo da voi » compiaciute de questo nostro summo desyderio, sa- » piati che ultra el pagamento, che vuy medesimo » voreti, vi restarimo talmente obligate che non pen- » sarimo in altro che in farvi cosa grata, et ex nunc » ne offerimo ad ogni comodo et piacere vostro, ex- » pectando da voi votiva resposta, et ali piaceri vostri » ce offerimo. Mantue XIIII maij 1504 ». Questa lettera presentata da Angelo del Tovaglia a Leonardo non ottenne l'effetto sperato; e così scriveva li 27 maggio ad Isabella quel suo incaricato:

« Io hebbi le lettere de V. S. insieme con quella » de Leonardo da Vinci al quale la presentai et lo » persuadê et confortai con efficace ragioni a dovere » per ogni modo compiacere la Ex. V. di quella figura » de Christo piccolino, secondo la domanda sua. Lui » troppo me ha promesso di farlo ad certe ore et tempi » che li sopravanzeranno ad una opera tolta a fare qui » da questa Signoria. Io non mancherò de solicitare et » esso Leonardo et etiam lo Perugino de quella altra: » l'uno et l'altro mi promette bene et pare habbino » desiderio grande de servire la S. V., tamen me du- » bito forte non habbino a fare insieme ad gara de » tarditate: non so chi in questo supererà l'altro; ten- » gho per certo Lionardo habbi a essere vincitore, tut- » tavia dal canto mio con ambedui farò estrema dili- » gentia. »

L'ultimo d'ottobre 1504 Isabella tornava alla carica, scrivendo a Leonardo, il quale lavorava allora intorno al cartone della battaglia d'Anghiari: « quando seti » fastidito de la historia fiorentina voglati: per recrea- » tione mettervi a fare questa figuretta... »

Noi abbiamo riportato per intero i documenti o i tratti di documenti regalatici dal Luzio in una sua opportuna digressione; ma facciamo voti di vedere tutti i documenti, concernenti le relazioni del sommo Leonardo con Isabella d'Este, integralmente pubblicati.

A. V.

Digitized by Google

ISABELLA D' ESTE E DUE QUADRI DI GIORGIONE

Isabella d'Este, che spiava ogni occasione per accrescere i tesori della sua *Grotta*, appena saputa la morte di Giorgione, mise subito in moto i suoi corrispondenti di Venezia, Taddeo Albano e Lorenzo da Pavia,[1] perchè vedessero di accaparrare per lei un quadro *singolare* - a quanto recava la fama - rimasto agli eredi del giovane pittore. Scriveva dunque all'Albano (*Arch. Gonzaga; copialettere della Marchesa*, Libro 28):

« Sp. Amice noster charissime: Intendemo che in le cose et heredità de Zorzo da Castelfrancho pictore se ritrova una pictura de una nocte, molto bella et singulare; quando cossì fusse, desideraressimo haverla, però vi pregamo che voliati essere cum Lorenzo da Pavia et qualche altro che habbi judicio et designo, et vedere se l'è cosa excellente, et trovando de sì operiati il megio del m^co m. Carlo Valerio,[2] nostro compatre charissimo, et de chi altro vi parerà per apostar questa pictura per noi, intendendo il precio et dandone aviso. Et quando vi paresse de concludere il mercato, essendo cosa bona, per dubio non fusse levata da altri, fati quel che ve parerà; chè ne rendemo certe fareti cum ogni avantagio e fede et cum bona consulta. Offeremone a vostri piaceri ecc.

« Mantue XXV oct. MDX. »

Pochi giorni dopo, l'Albano, che s'era informato da'più intimi amici di Giorgione, rispose alla Marchesa, dicendosi dolentissimo di non poterla servire, nè la pratica ebbe più seguito:

« Illma et Exc.^ma M.^a mia obser.^ma

« Ho inteso quanto mi scrive la Ex. V. per una sua de XXV del passatto, facendome intender haver inteso ritrovarsi in le cosse et eredità del q. Zorzo de Castelfrancho una pictura de una notte, molto bella et singulare; che essendo cossì si deba veder de haverla. A che rispondo a V. Ex. che ditto Zorzo morì *più di fanno* da peste, et per voler servir quella ho parlato cum alcuni mei amizi, che havevano grandissima praticha cum lui, quali me affirmano non esser in ditta heredità tal pictura. Ben è vero che ditto Zorzo ne feze una a m. Thadeo Contarini, qual per la informatione ho autta non è molto perfecta sichondo vorebe quela. Un'altra pictura de la nocte feze ditto Zorzo a uno Victôrio Becharo, qual per quanto intendo è de meglior desegnio et meglio finitta che non è quella del Contarini. Ma esso Becharo al presente non si atrova in questa terra, et sichondo m'è stato afirmatto nè l'una né l'altra non sono da vendere per pretio nesuno, però che li hanno fatte fare per volerle godere per loro; sichè mi doglio non poter satisfar al dexiderio de quella ecc.

« Venetijs VIII novembris 1510.

« Servitor
« THADEUS ALBANUS. »

In questi documenti è da rilevare anzitutto la data. Il Vasari, seguito finora da tutti i biografi, ripone la morte di Giorgione al 1511. Dopo aver accennato agli amori del pittore con una facile madonna, soggiunge: « avvenne che l'anno 1511 ella infettò di peste; non ne sapendo però altro, e praticandovi Giorgione al solito, se li appiccò la peste, di maniera che in breve tempo nella età sua di trentaquattro anni se ne passò all'altra vita... »[1] Ora, come si vede, la fine del grande artista fu anche più immatura: e dalle lettere della Marchesa e dell'Albano è facile desumere che Giorgione dovè mancare ai primi dell'ottobre del 1510.

L'Albano, poi, conferma la versione del Vasari che Giorgione morì di peste; e l'avesse o no contratta da una ganza, resta ad ogni modo esclusa la storiella patetica del Ridolfi, che attribuisce la morte al crepacuore di amante tradito.[2]

Ma l'importanza vera dei documenti mantovani è nell'indicazione che dànno de'due quadri di Giorgione: - qui però presentano qualche quesito, che non mi par facile risolvere. - Che cosa deve intendersi per quella *pictura de una notte*, che Giorgione avrebbe eseguito tanto pel Contarini, quanto pel Beccaro? E dove sono ora, e con qual nome vanno questi due quadri?

L'anonimo morelliano[3] vide nel 1525 in casa di Taddeo Contarini tre dipinti di Giorgione:

[1] L'Albano era un mercante, del quale la Marchesa si valeva continuamente per le compere d'ogni sorta che faceva a Venezia. Su Lorenzo da Pavia, insigne fabbricatore di strumenti musicali, ed uno de'più zelanti ed esperti corrispondenti artistici d'Isabella d'Este, cfr. BASCHET, *Aldo Manutio*. Venezia 1867, appendice seconda.

[2] Circa le relazioni di Carlo Valerio, e di suo figlio Giovan Francesco con la corte di Mantova, cfr. CIAN, *P. Bembo e I. d'Este* in *Giorn. st. della lett. it.*, IX, III.

[1] VASARI, *Opere*, ed. Milanesi (Sansoni, 1880), IV, 99

[2] RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*. Venezia, 1648, I, 88. — Pietro Luzzo da Feltre, scolaro di Giorgione, gli avrebbe *sviato* un'amante, « perlochè datosi in preda alla disperatione... terminò di dolore la vita. »

[3] *Notizia d' opere di disegno pubbl. e illustr. da Jacopo Morelli*, seconda ed. riv. ed aum. per cura di GUSTAVO FRIZZONI. Bologna. 1884, pp. 164-167.

Digitized by Google

« La tela a oglio delli tre filosofi nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi, con quel sasso finto così mirabilmente, fu incominciata da Zorzi da Castelfranco e finita da Sebastiano veneziano...

« La tela grande a oglio dell'Inferno con Enea e Anchise fu de mano de Zorzi da Castelfranco...

« La tela del paese con el nascimento de Paris con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo de Castelfranco e fu delle sue prime opere. »

Il primo quadro è alla Galleria del Belvedere a Vienna, in uno stato deplorevole; dell'ultimo il Morelli[1] ha creduto riconoscere un frammento nella Galleria Esterhazy a Pest. « Due giovani, trascuratamente vestiti alla foggia veneta del XV secolo e scalzi, stanno sopra un colle; dietro di loro e un po' più in alto si vede una villa. È l'alba, e di lontano si scorge il mare illuminato dai primi raggi del sole... Avremmo dunque qui soltanto i due pastori ritti sul monte Ida, sotto la direzione dei quali venne poi crescendo il giovane Paride. Sfortunatamente manca l'altra metà, nella quale era dipinta la sua nascita. » La scoperta, fatta a Vienna dal dott. Wickhoff, di una stampa rappresentante il quadro citato nella sua integrità, avrebbe confermato pienamente la congettura del Morelli.[1] — Orbene, a me sembra che l'Albano indicasse appunto col titolo generico di *pictura de una notte* questo quadro della nascita di Paride:[2] la nota dell' anonimo morelliano « fu de mano de Zorzi da Castelfranco e fu delle sue prime opere » trova esatto riscontro nel giudizio che riferiva l' intelligente mercante alla Marchesa, scrivendo « non è molto perfecta, sichondo vorebe quela. »

Ma la seconda *pictura de una notte*, posseduta dal Beccari, era forse una riproduzione che Giorgio provetto aveva voluto eseguire .della prima sua opera giovanile? O rappresentava un'altra natività, od anche un soggetto diverso; e può identificarsi con alcuno dei quadri conosciuti del Barbarelli? Qual sorte ha insomma avuto questo quadro, che si giudicava a Venezia « de meglior desegnio et meglio finito » che non l'altro di proprietà Contarini? — Ecco l' incognita che non sono riuscito a spiegarmi, e su cui richiamo l'indagine di più esperti conoscitori della storia artistica.

ALESSANDRO LUZIO.

[1] LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, trad. it. Bologna, 1886, p. 163.

[1] Cfr. FRIZZONI, *op. cit.*, p. 167.

[2] Allo stesso modo onde il quadro meraviglioso della *Natività di Cristo* dell'Allegri è comunemente chiamato la *Notte del Correggio*.

SCULTORI ITALIANI DELLA RINASCENZA

BODE. - Italienische Bildhauer der Renaissance. — Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königl. Museen zu Berlin. (Scultori italiani della Rinascenza. Studi per servire alla storia della plastica e della pittura italiana in base alle sculture ed ai quadri dei RR. musei di Berlino).

Il libro consta di una serie di dissertazioni pubblicate qua e là, che in generale si riferiscono alle opere che entrarono nella raccolta di sculture italiane della Rinascenza nel R. museo di Berlino, prima che il Bode ne divenisse il direttore, oppure che recentemente da lui vennero acquistate. È evidente quindi che le opere migliori e più note non sono quelle che formano il tema di questi studî, e che tanto meno si poteva aver in mente di scrivere l'intera storia della plastica del quattrocento. Ma non ostante ciò l'autore, il quale negli acquisti per la raccolta ha cura di far risaltare il momento storico accanto a quello puramente artistico, non ha potuto trascurare quasi nessuno degli importanti punti di vista, che servon di norma per lo sviluppo della scultura toscana. Aiutato da una vasta conoscenza anche delle opere che si trovano fuori d'Italia, e da uno sguardo pratico per cui con rara sicurezza può seguire sottili relazioni stilistiche, il Bode ricerca a preferenza quelle occulte condizioni che son necessarie perchè si faccia grande un' individualità artistica, e le varie influenze che, partendo da quella, portano alla produzione germi di nuovo progresso.

Converrà qui brevemente accennare almeno ai risultati principali di questo libro, il cui ricco contenuto offre incitamento alle più variate ricerche.

Il capitolo d'introduzione narra in brevi tratti la storia della raccolta di Berlino, che, grazie ad una avveduta direzione, si trova in grado di gareggiare con le due maggiori raccolte non italiane di sculture della Rinascenza, quella cioè del Louvre e l'altra del South Kensington Museum. Segue una dissertazione sui Pisani: di quattro rappresentanti principali di questa famiglia d'artisti, Niccolò, Giovanni, Andrea e Nino, trovasi in Berlino un'opera, se non eminente, almeno caratteristica. È anzitutto importante, l'aver potuto,

Digitized by Google

con forti ragioni stilistiche, attribuire ad Andrea un crocifisso di legno in grandezza naturale. Della sua arte finora era testimonianza sicura la porta del battistero di Firenze, alla quale però in avvenire, secondo la proposta dello Schmarsow (v. *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*, VIII, pag. 137), si dovranno aggiungere le due attraenti figure di Cristo e della Reparata nell'opera del duomo di Firenze.

Quanto il museo di Berlino possiede di opere di Donatello, dovrebbe esser noto in Italia dalla esposizione fatta quest'anno pel giubileo. È la statuetta in bronzo di Giovanni Battista, fatta circa a venticinque anni, il rilievo in marmo della cosidetta Madonna Pazzi, dei primi tempi della comunanza di studio con Michelozzo, ed il busto in bronzo di Lodovico III Gonzaga, che evidentemente Donatello fece al tempo della sua visita in Mantova nel 1450/51 o almeno in seguito a questa. L'ordinamento di queste opere nello sviluppo artistico del grande Fiorentino non presenta alcuna seria difficoltà. D' importanza maggiore si è il tentativo fatto per la prima volta dal Bode, di esaminare minutamente la lunga serie dei bassi rilievi di madonne donatellesche disperse di qua e di là dalle Alpi, e di ordinarle in gruppi determinati. Fondandosi su ciò, il sottoscritto (v. *Rivista storica italiana*, IV, fasc. II) potè cercar di assegnarle a stabilite fasi dello sviluppo di stile di Donatello e per tal modo dare a questi lavori di scuola un ordine cronologico, che forse un giorno servirà di base alla esatta attribuzione di una o d'altra opera. A due artisti che stanno in lontana relazione coll'officina di Donatello sono assegnate due opere della raccolta di Berlino: ad Agostino di Duccio, artista pieno di attrattive, ma manierato, un basso rilievo, oltremodo caratteristico, rappresentante Maria col bambino e con angeli; ed a Domenico di Paris, del quale si hanno sì poche opere, un rilievo in terracotta quasi interamente sporgente. Per assegnare quest'ultimo serviron di base le figure allegoriche del soffitto della sala minore nel palazzo Schifanoja, e ad esso dà speciale interesse la dipendenza nell'ordine e nella trattazione del panneggiamento da pittori Ferraresi contemporanei, tra altri da Cosimo Tura.

Sotto il titolo « I figurinai in terracotta di Firenze nei primi secoli del quattrocento » il Bode tratta di una serie di rappresentazioni di Madonne in terracotta, per lo più bassorilievi con cornice gotica a foglie, che in generale vanno sotto il nome del Quercia. Coll'antesignano senese hanno bensì di comune la forte dipendenza dalla tecnica del trecento, non ne mostrano però il suo tratto grandioso. La loro patria è piuttosto Firenze, benchè già più volte sieno stati ritenuti siccome lavorati nell'Alta Italia. Infatti l'artista, cui può venir attribuito il più gran numero di queste opere, è proprio quel maestro che, circa il 1430, ha fornito l'ornamento plastico in terracotta per la cappella Pellegrini in Sant'Anastasia. Artista dell'epoca di transizione, egli non ha nè l'alto sentimento della bellezza del Ghiberti, nè il vivo sentimento della natura di Luca della Robbia, con cui pure ha qualche relazione. Luca si mostra nel Museo di Berlino solo come figurinaio in argilla, ed appena l'epoca moderna ha trovato un suo rilievo di Madonna inverniciato. Parecchie opere di questa specie di suo nipote Andrea, offrono al Bode l'occasione di caratterizzare la sua posizione nello studio di Luca, sotto il cui nome certamente andarono i suoi primi lavori, e di tentare un raggruppamento cronologico delle molte sue opere.

Il capitolo più lungo, che alla storia dell'arte fornisce i maggiori risultati, tratta di Andrea del Verrocchio e dei suoi scolari e successori. Con sicuri tratti vien descritta la personalità del maestro, le sue particolarità come pittore e scultore, e la grande influenza che dalla sua officina si estese sull'arte dell' Italia centrale. La cosa era chiara per l'attività di Verrocchio nella plastica. Partendo dai suoi capolavori noti, era relativamente facile attribuirgli una serie di lavori, sinora o ignoti, o non considerati, per lo più abbozzi in terra cotta, di cui il museo di Berlino possiede parecchi di grande interesse. Anche i fogli del libro degli schizzi del Verrocchio, dispersi nel Louvre, presso il duca d'Aumale, negli Uffizi, a Berlino, a Lille, ecc., offrivano qualche utile indizio. Più difficile invece era il còmpito di trovare le traccie dell'attività del maestro nella pittura. L'unico punto autentico d' appoggio non ce l' offre che l' immagine di Giovanni Battista nell'Accademia fiorentina. Eppure, appunto il suo studio di pittore ha esercitato la maggior forza d'attrazione sugli artisti contemporanei. Degli umbri, come Pietro Perugino e Fiorenzo di Lorenzo, hanno trovato colà il principale incitamento; dei fiorentini, come Domenico Ghirlandaio, stanno sotto la sua manifesta influenza; Lorenzo di Credi e Leonardo gli sono pure appartenuti per lunghi anni. Ma siccome per l'intima relazione delle due arti sorelle all' epoca della Rinascenza, spesso anzi riunite nella stessa persona, una ricerca veramente produttiva presuppone grande conoscenza di ambedue i campi, l'attività di Verrocchio come pittore non può essere studiata che mercè un' intima conoscenza delle sue creazioni plastiche. La mancanza appunto di questo presupposto è stata quella che fece passare sotto altro nome le opere della sua mano, o del suo studio. Appena Crowe e Cavalcaselle hanno cercato di mettere in relazione col Verrocchio un certo gruppo di quadri; ma già il Lermolieff ripose a questo posto Piero Pollajuolo. Il Bode ripiglia il pensiero degli autori della « Pittura italiana, » ma alle loro ragioni aggiunge un apparato stilistico di gran lunga più ricco, che toglie per la maggior parte dai lavori plastici del Verrocchio. Con una dimostrazione minutissima cerca di far apparire probabile che due immagini di Madonne, una del Museo di Berlino, l'altra dell'Istituto Staedel di Francoforte, e finalmente la bella pala dei tre arcangeli col giovane Tobia e una più piccola riproduzione del gruppo di mezzo di

Digitized by Google

questa nella National Gallery di Londra, sieno opere della mano del maestro.

Una serie di altre opere affini, di possesso privato, nelle gallerie di Firenze, Torino, Londra, Berlino, ecc., si riportano almeno alla sua officina, senza che finora sia possibile di assegnarle a determinati artisti in essa occupati. Soltanto in uno di questi collaboratori, benchè non dei più insigni, possiamo riconoscere una certa personalità artistica. Il Bode ritrova la sua mano in alcuni grandi quadri del Museo di Berlino, del Louvre, delle Gallerie di Torino e Londra, l'invenzione delle quali, in parte, dipende dal Verrocchio stesso, e lo Schmarsow volle poco fa riconoscere in lui lo stesso maestro che ha sottoscritto col suo nome un quadro nella pieve di Empoli: Francesco Botticini.

Fra tutti quelli, però, che nell'officina del Verrocchio hanno cercato ammaestramento e impulso, emerge il genio di Leonardo. Al suo sviluppo in Firenze, ne' primi anni, il Bode dedica un esame minuto. Con buon successo difende contro Crowe, Cavalcaselle e Lermolieff, l'origine leonardesca dell'attraente *Annunziazione* del Monte Oliveto, ora negli Uffizi. Gli attribuisce pure il piccolo quadro del Louvre, dell'istesso soggetto, una testa di giovane del magazzino degli Uffizi, e la poetica figura di una giovane fanciulla della Galleria del principe Liechtenstein in Vienna. Molto più importante si è l'assegnazione a Leonardo di una grande pala della Galleria di Berlino, che insudiciata e in parte ritoccata, avea riposato per molti anni nei depositi del Museo, donde tolta appena poco tempo fa, dopo un accurato restauro fu esposta nella Galleria. Cristo è uscito dal sarcofago, e con la bandiera di trionfo in mano muove verso il cielo. Sul dinanzi, a destra, è inginocchiata santa Lucia, a sinistra san Leonardo, ambedue con lo sguardo in alto, in atto di adorazione. Un vasto paesaggio montuoso, con una valle e bianche nubi, erranti per l'azzurro cielo, formano lo sfondo. Nella composizione costruita a triangolo e nei numerosi particolari del vestito si vede chiaramente l'influenza di Verrocchio. Ma il magistrale scorcio e la plastica delle teste, il colore e le pieghe del panneggiamento, il paesaggio con le dentellate dolomiti sono già quelli proprii a Leonardo e pongono quel quadro accanto alla *Vierge aux Rochers*, al principio cioè del suo soggiorno in Milano. A queste forti ragioni stilistiche vengono in appoggio non deboli prove esterne. Un caratteristico disegno esistente presso Mr. Malcolm, e rappresentante il Salvatore risorto (che però, per le linee del tratteggio che vanno da destra a sinistra, dà agli aderenti della regola del Lermolieff un apparente motivo di confutazione), offre al Bode occasione di fare la fine osservazione, che Leonardo ha disegnate con la mano destra tutte le figure vôlte in profilo a sinistra, ma con la sinistra solo quelle rivolte a destra. In breve, poi, si pubblicherà una prova ancor più convincente per la sua provenienza, essendo tolta da un foglio di schizzi di Leonardo stesso.

Dopo un breve capitolo, in cui vien dimostrato qual parte importante abbia avuto appunto la plastica fiorentina nella creazione di tipi religiosi, il Bode passa a caratterizzare gli scultori fiorentini in marmo della seconda metà del quattrocento. È vero bensì, che i due primi nominati, Antonio Rossellino e Benedetto da Majano, non vi appartengono che impropriamente, essendo le loro opere in bronzo, non in marmo. Ma essi, nella massima parte dei casi, certamente si sono accontentati di fare i modelli in terracotta, lasciando all'officina la cura di riprodurli in pietra. Ciò è provato dal gran numero di tali modelli che appunto di questi due artisti si sono conservati, e che, quando possiamo confrontarli col lavoro in marmo, sono sempre a questo di molto superiori nella forma naturalistica e nell'invenzione artistica. Il Museo di Berlino è tanto fortunato da possederne alcuni esempi convincenti. Di Antonio Rossellino un bassorilievo in terracotta, acquistato dopo la pubblicazione del libro del Bode dalla raccolta del signor Fortnum, l'*Adorazione del Bambino*, l'abbozzo originale del tondo del Bargello, il quale appare una riproduzione di officina di minor pregio: di Benedetto, il busto in terracotta di Filippo Strozzi, che in libertà e grandezza di concezione decisamente supera l'esemplare in marmo del Louvre, e l'abbozzo in terracotta per un bassorilievo del pulpito di Santa Croce in Firenze. Quest'ultimo, rappresentante il sogno di Innocenzo III, è specialmente interessante pel fatto, che nel lavoro in marmo fu sostituito da altra immagine, l'approvazione, cioè, dell'ordine di san Francesco. Come tre altri abbozzi, destinati per lo stesso pulpito, e che si trovano ancora in Italia in possesso privato, mostrano la piena freschezza e la mano immediata del maestro. Dei due scultori esistono del resto numerosi lavori in terracotta, la cui riproduzione in pietra non è nota; forse anzi non erano neppur destinati a ciò; così, specialmente il bel bassorilievo di Maria col Bambino, nel Museo, ed una simile Madonna col Bambino poppante, opera meno finita, ma grandiosa, in possesso del signor Hainauer in Berlino, lavori tutt'e due del Rossellino. Di Benedetto è da nominarsi la statua di Maria nel Duomo di Prato, e un'opera della raccolta di Berlino, fatta certo contemporaneamente, la Madonna col Bambino seduta sul trono, in grandezza naturale, in antica pittura ben conservata, forse una delle più compiute creazioni dell'arte fiorentina del quattrocento.

Ma in nuovi punti di vista si pone anzitutto il Bode per giudicare dell'attività giovanile di Benedetto. In Loreto, oltre alla fontana della sagrestia, nota pel Vasari, gli attribuisce le quattro figure degli Evangelisti sulla porta della stessa sagrestia. Come esempio della sua prima maniera, che molto ricorda ancora il Rossellino e Desiderio, si adduce la tomba di san Savino in Faenza, e a lui sono attribuite, benchè molto condizionatamente, le tombe di Barbara Manfredi in Forlì, e di Sigismondo Malatesta in Rimini, finalmente i busti di

Digitized by Google

Pino Ordelaffi nel Ginnasio di Forlì, e della così detta Isotta nel Camposanto di Pisa. Anche se non si può dimostrare indubbiamente essere queste ultime opere di Benedetto, ad ogni modo appartengono ad un Fiorentino formato alla sua arte. Con piena sicurezza invece si può assegnare a Benedetto la tomba di Maria d'Aragona in Monte Oliveto. Di Rossellino, cui finora generalmente si attribuiva, è di fatto soltanto la costruzione, che ricorda il suo famoso monumento sepolcrale in S. Miniato.

Se questi artisti si mostrano specialmente come scultori in terracotta, che al caso sapevano anche usare dello scalpello con mano maestra, un altro fiorentino, Mino da Fiesole, si distingue esclusivamente come artista in pietra. Non ci fu conservato neppure un modello in terracotta delle sue numerosissime opere; e in ciò consiste la sua debolezza, come la sua forza. Pur non portando mai la composizione a piena libertà e piena vita, mostra, specialmente nelle sue prime opere, una freschezza e delicatezza non comuni nel trattare il marmo. Un tondo, pubblicato pure dal Bode, con Maria e il Bambino, che per l'età è vicinissimo al bassorilievo della Madonna sulla tomba del Conte Ugo nella Badia di Firenze, offrì già prima al sottoscritto occasione [1] a tentar di chiarire le diversità dello stile dell'artista nella sua attività di quasi trent'anni. Il Bode chiude quest'articolo enumerando e caratterizzando le opere di un anonimo fiorentino, il quale nel commercio artistico va sotto il nome di Mino, e cui il catalogo illustrato della raccolta di Berlino, ora in corso di stampa, dà l'indicazione di « artista della Madonna di marmo ». Il maggior numero cioè delle sue opere consiste in bassorilievi di Madonne in marmo, che egualmente lasciano intravvedere l'influenza del Rossellino e di Mino, ma che possono pretendere solo un posto secondario per un tratto del viso, facilmente riconoscibile, e un panneggiamento da officina.

Per festeggiare le nozze d'argento dei principi imperiali di Germania, era apparsa la decima dissertazione: « Ritratti italiani in scultura nel secolo XV, » che non sarà davvero necessario di indicare agli amatori dell'arte italiana. Comprende infatti la parte artisticamente più importante della raccolta di Berlino, ed ivi, meglio che in alcun altro luogo, si ha un'idea di queste inimitabili creazioni dell'arte realistica del quattrocento.

Il penultimo capitolo contiene un fine apprezzamento del Giovannino di Michelangelo, che, eseguito circa nel 1495/96, permette di riconoscere chiaramente lo sviluppo del titano dal modo di vedere del quattrocento. In pieno cinquecento poi conduce l'ultima dissertazione su Giacomo Sansovino, cui il Bode con sicurezza attribuisce alcuni bassorilievi che si trovano nel museo di Berlino, nel Louvre e in possesso privato, ed in cui all'influenza di Michelangelo si uniscono incontestabili ricordi della maniera artistica di Donatello.

Solo i più importanti risultati delle osservazioni del Bode poterono esser dati in questo rapido sguardo; ma essi possono mostrare come la ricerca non può riuscire veramente fruttuosa e sollevarsi a larghe vedute, che mercè la faticosa riunione delle più minuziose cognizioni dei particolari.

H. VON TSCHUDI.

[1] V. *Jahrbücher d. K. preuss. Kunstsammlungen*, VII, p. 122.

MISCELLANEA

Scoperta del palazzo di Federico II a Viterbo. — Il Municipio di Viterbo, nel fare eseguire i lavori per l'abbassamento di livello e sistemazione di un tronco di strada di circumvallazione, che dalla stazione conduce alla porta della Verità, mise in luce alcune fondamenta di bellissima costruzione medioevale, che si ritengono indubbiamente appartenere alla parte postica ad est del grandioso palazzo-fortezza che Federico II si fece costruire in quella località, dominante sulla città nel 1242, per tenere in suggezione i viterbesi. Nel 1250 il palazzo fu raso al suolo dal cardinale Raniero Capocci vicario apostolico.

Siffatta scoperta viene a fissare con certezza il luogo ove sorgeva il palazzo, che si conosceva solo vagamente sulla scorta degli antichi cronisti, non avendosi fino ad oggi alcun rudere apparente.

Il Municipio ha deliberato di rimuovere la terra e le macerie, per iscoprire il più possibile della pianta del fabbricato.

Sequestro delle porte del palazzo Della Rovere in Gubbio. — Il palazzo dei duchi Della Rovere in Gubbio, splendido monumento d'arte da poter quasi stare a paro del palazzo ducale d'Urbino, e che è stato illustrato dal Lespeyres nell'opera *Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien*, fu nel principio

Digitized by Google

del secolo venduto dalla Camera Apostolica a privati. Dagli attuali proprietari esso è stato indegnamente manomesso, vendendone pezzo per pezzo i camini, gli architravi, gli stipiti delle porte, i battenti, le finestre, i soffitti decorati.

Il Ministero, avuto sentore che le porte intagliate erano state ultimamente vendute dai proprietari, ne ha ordinato il sequestro, valendosi delle disposizioni dell'editto Pacca vigente nelle provincie che facevano parte dello Stato Pontificio. Ed il sequestro fu effettuato il giorno 19 agosto nella bottega dell' intagliatore Giuseppe Toscanelli in Gubbio, dove le porte si trovavano per essere restaurate.

Una raccolta di legni incisi. — Il Ministero della pubblica istruzione ha autorizzato la Direzione della R. Galleria Estense ad acquistare una raccolta più unica che rara, altamente importante per la storia dell' incisione in legno e in modo particolare per lo studio dell'arte e de' costumi modenesi.

Essa consta di 3611 legni incisi, dai primordi della *xilografia* al secol nostro.

Il nucleo principale della raccolta venne formato coi legni da stampa venduti nel 1864 dagli eredi dell'antica tipografia modenese Sogliani, la quale in antico dovette acquistarne da tipografie preesistenti, dagli eredi del Gadaldino, tipografo del secolo XVI, e da altri. La raccolta fu poi aumentata coi fondi di magazzeno di tipografie di Reggio-Emilia, di Brescia, di Norimberga, ecc.

Alcune delle tavolette intagliate rappresentano immagini di Madonne e di Santi, che si vendevano nei giorni di fiera; altre servirono ad illustrazione d' incunabuli, di antiche edizioni; altre riproducono in grandi figure eroi de' poemi cavallereschi; altre infine sono composizioni per ricami, ornati per legature di libri divoti, lettere iniziali, fregi, ecc.

Notevoli sono dieci tavole firmate dall' incisore *Franciscus Jacobi de Nanto de Sabaudia*, e citate dal Passavant come incisioni ricavate da pitture di Girolamo da Treviso. Preziosi grandemente sono poi alcuni legni incisi, le cui stampe furono recentemente riprodotte dal Lippmann (*Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*) nell'Annuario dei Musei Prussiani, e una di quelle stampe, la più antica, arrivò solo in frammento al museo di Berlino. Altre cose sconosciute agli storici dell' incisione si trovano nella ricca collezione; ma troppo lungo sarebbe il discorrerne, e per ora non intendiamo che di annunciare l' importantissimo acquisto.

L'opera " Peintures et ornements " di Bastard d' Estang. — La biblioteca Vittorio Emanuele s' è di recente arricchita della grande opera del conte Augusto di Bastard d' Estang, intitolata: *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin, depuis le IV siècle de l'ère chrétienne jusq'à la fin du XVI.* Essa doveva comprendere tre serie; una paleografica, una destinata alle pitture francesi, una a quelle d'altri paesi. Le larghe sovvenzioni del governo di Francia e i sacrifici fatti dal conte di Bastard non valsero a condurre a fine l' impresa troppo grandiosa; ma quello che ne resta, per la felicità e sagacia nello scegliere gli originali, alcuni dei quali sono ora perduti, e per la perfezione delle riproduzioni, la più parte eseguite a mano da artisti abilissimi sotto la direzione dello stesso conte di Bastard, costituisce una raccolta di materiali impareggiabile e veramente preziosa.

Quando, nel 1848, il conte di Bastard fu costretto a procedere più lentamente nell'esecuzione del suo gran piano, aveva già pubblicato 20 dispense, ciascuna di 8 tavole, e queste 160 tavole contenevano intera la paleografia e parte della serie delle pitture francesi. Altre 60 tavole, pure appartenenti alla seconda serie, vennero ad aggiungersi alle prime, e a formare con esse l'edizione francese delle *Peintures et ornements des manuscrits.* L'edizione destinata ai Governi stranieri comprende, oltre le 220 tavole sopra dette, altre 40 tavole circa, frutto di studi e di prove assai più larghe, e alcune di esse appartengono alla serie terza delle pitture non francesi. Ma non di tutte queste tavole è stato eseguito lo stesso numero di copie. La maggior parte degli esemplari dell'opera si compone delle dispense pubblicate prima del 1848 (65 esemplari, dei quali 45 ad istituti di Francia, 20 a privati); più ristretto è il numero degli esemplari dell'edizione francese, rare sono le copie dell'edizione destinata ai Governi stranieri. La copia acquistata dalla biblioteca Vittorio Emanuele appartiene a quest'ultima classe, e ha di più alcune tavole che a rigore non appartengono all'opera, e alcune prove, in diversi stati, di tavole non compiute. Così essa è seconda soltanto alle due copie eccezionali possedute dalla biblioteca Nazionale di Parigi, una delle quali è stata descritta dal Delisle nel volume *Les collections de Bastard d'Estang à la bibliothèque Nationale*, Nogent le Rotrou, 1885.

Il n. 1. vol. II, del *Bollettino delle opere moderne straniere acquistate dalle biblioteche governative* (Roma, 1887) contiene l'elenco di tutte le tavole contenute nell'esemplare della Vittorio Emanuele.

Iconografia estense. — La stessa biblioteca ha acquistato quattro fogli di pergamena, nei quali sono disegnati e miniati da artista ferrarese della fine del secolo decimoquinto, 135 ritratti di principi e principesse di Casa d' Este, da Azzo VII ai figli di Leonello. Questa serie di ritratti, quantunque in più luoghi alquanto malconcia dall'umidità e da infelici ritocchi, ha non poca importanza storica e artistica. Nel secondo fascicolo del *Bullettino dell' Istituto storico italiano*, col titolo di: *Un frammento d'iconografia estense*, il bibliotecario dottor Giorgi ne ha data una larga descrizione accompagnata da due facsimili in eliotipia.

Pubblicazioni della ditta Braun. — Questa ditta, tanto meritamente vantata per le sue fotografie al carbone inalterabili, ha condotto ora a compimento l' illustrazione della Galleria di Dresda e sta per compiere quella della *National Gallery* di Londra, del Museo d'Amsterdam, dell' istituto Städel a Francoforte, della collezione Liechtenstein di Vienna e della galleria di Budapest. La intraprendente ditta

Digitized by Google

intende ora di recarsi con le sue macchine perfezionate a Weimar per riprodurre i famosi cartoni di Leonardo, poi di penetrare nelle collezioni private inglesi e di tradurre in fotografia le splendide raccolte di disegni di Malcolm e del Mitchell.

La tomba del Mantegna. — Quell' emozione che proviamo davanti la tomba - per quanto disadorna - di un grande artista, si fa più viva ed efficace allorquando sappiamo che l'artista stesso ha predisposto e adornato coll'opera l'ultima sua dimora: così ci è doppiamente cara e preziosa quella cappella della basilica di S. Andrea in Mantova, concessa dal clero per acclamazione al Mantegna, e che questi negli ultimi anni di sua vita abbellì con affreschi alla vôlta e alle pareti, e con tavole, quasi volesse porvi il suggello di quella fama che doveva aleggiare sulla sua tomba. Lui morto, il tesoro d'arte della cappella s'accrebbe del busto in bronzo del pittore collocato sopra lo scritto

Esse parem hunc noris, si non preponis, Apelli,
Ænea Mantiniæ qui simulacra vides,

mentre la decorazione delle pareti, lasciata incompleta dal Mantegna, veniva condotta a termine dal figlio suo Francesco che, assieme all'altro figlio del Mantegna, venne poi deposto nello stesso avello in cui riposa il sommo artista.[1]

[1] La pietra tombale, che sta nel mezzo del pavimento della cappella, porta l'iscrizione: « *Ossa Andree Mantinie famosissimi pictoris cum duobus filiis in sepulcro per Andream Mantineam nepotem ex filio, reposita - MDLX.* »

Ma, nè i pregi artistici, nè la fama del Mantegna valsero a sottrarre la cappella alle ingiurie del tempo e degli uomini: dispersi dapprima gli arredi e i dipinti, deturpati poi con bianco di calce gli affreschi, e l'arme di famiglia sulla pietra tombale scalpellata dal vandalismo demagogo, che non seppe neppur rispettare l'aristocrazia dello ingegno. Una reazione parve prodursi in seguito all' ultima manomissione compiuta sul finire del secolo scorso, allorquando si spogliò la cappella del busto del Mantegna per portarlo a Parigi, giacchè nel 1816 si ottenne di rimettere all'antico suo posto il busto in bronzo: poi col risveglio del culto per le memorie del glorioso nostro passato artistico, si provvide a ripulire e rimettere in luce gli affreschi e si iniziò qualche opera di restauro: ma se è vano lo sperare di giungere a ridare alla cappella l'antico suo splendore, qualcosa resta però a compiere per rendere almeno decorosa la tomba del Mantegna. Ancor oggidì, chi visita la basilica di S. Andrea è colpito dello stato di abbandono in cui si trova la cappella del sommo pittore: la parte bassa delle pareti scrostata, il pavimento qua e là sconnesso e mancante, le preziose tracce del pennello del Mantegna nascoste e deteriorate dai cartelloni di parate mortuarie o di anniversarî addossati alle pareti come in un magazzino.

Segnalare tale stato di cose equivale, speriamo, a promuovere quei provvedimenti che valgano ad attestare, anche sulla tomba del Mantegna, quel culto col quale da noi e all'estero si va studiando e ricercando ogni ricordo del sommo artista.

NECROLOGIA

Michelangelo Gualandi moriva il 19 giugno u. s. nella gravissima età di 95 anni. Nato di nobile famiglia, fino da giovinetto predilesse gli studi delle belle arti e della storia patria. Persuaso dell' immenso giovamento che recano alle arti medesime le relazioni e corrispondenze cogli studiosi d'altri paesi, e sopratutto i viaggi frequenti, egli ne fece parecchi e lunghissimi, conobbe e coltivò in Italia e all' estero l' amicizia di uomini illustri, e lasciò copiose memorie, che potranno essere utilmente consultate; oltre ad una pregevole galleria di quadri, spesso visitata da italiani e stranieri. Fra i suoi lavori a stampa tengono il primo posto le *Memorie originali italiane di belle arti*, la *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, la *Guida per la città di Bologna e suoi contorni*, le *Memorie intorno ad Aristotele Fioravanti* e via via diverse altre pubblicazioni ed articoli che trovansi inseriti in periodici e negli *Atti e Memorie* della R. Deputazione di Storia patria di Bologna, della quale egli fu uno dei membri fondatori e ne curò, finchè potè, lo sviluppo e l' incremento. Ebbe amicizia con tutti i valentuomini del suo tempo: col Baruzzi, coi Rosaspina, coi Mazzoni-Toselli, coi Muzzi, coi Giordani, e da ultimo coi Palagi, Predieri, Gualandi, che sempre venerarono in lui il Nestore degli studiosi bolognesi. Giunse alla decrepitezza senza perdere nè la lucidità della mente, nè la memoria del passato; e veramente esemplare fino all'ultimo fu la rassegnazione con cui sopportò le noie e gli incomodi di una esistenza, tanto al di là dell'ordinario prolungata.

Il conte Giovanni Gozzadini, senatore del Regno, spegnevasi quasi all' improvviso, e non in tardissima età, nella sua villa di Ronzano, il 21 agosto u.s.

Digitized by Google

Di lui si può dire che coltivò e conobbe quasi tutte le arti e le scienze che fortificano il corpo, ammaestrano l'animo ed abbelliscono la vita, e che in molte riuscì valentissimo. Lui, elegantissimo cavallerizzo, destrissimo schermidore in gioventù, videro ed applaudirono i suoi concittadini; lui, storico ed archeologo di fama europea, ricercarono più tardi le conversazioni dei dotti, i Congressi, le Accademie. Lasciò del suo sapere monumenti imperituri, fra cui primi: le *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio;* la *Vita di Armaciotto dei Ramazzotti;* una *Gita a Barbiano;* la *Cronaca di Ronzano* e le *Memorie di Loderingo degli Andalò, frate Gaudente;* il *Conte Giovanni Pepoli e Sisto V;* le *Mura che cingono Bologna; Naune Gozzadini e Baldassarre Cossa;* questo per la storia. — *Di un sepolcreto etrusco presso Bologna; Di un'antica Necropoli a Marzabotto; Di ulteriori scoperte nella Necropoli di Marzabotto;* la *Necropoli di Villanova scoperta e descritta*, ecc., ecc., e questo per l'archeologia. — Scrisse anche due opere, nelle quali, oltre la consueta e profonda sapienza storica, si rivelò scrittore e giudice competentissimo di belle arti: *Le Torri Gentilizie di Bologna*, e gli *Studi di Architettura Civile.* Passo sopra una infinità di memorie e dissertazioni minori. Presidente della R. Deputazione di Storia patria in Bologna, amò e favorì sempre l' istituto da lui diretto, cui l'unica figlia, contessa Gozzadina, interprete e continuatrice della volontà paterna, oggi arricchisce di biblioteca, di museo, di nuovi locali, in onore e nome dell' illustre e venerato defunto.

BIBLIOGRAFIA

I.

Storia generale dell'Arte. Critica, estetica ed iconografia

ARTS (Les) EN ITALIE. Iconographie des chefs-d'oeuvre de la peinture, la scupture et de l'architecture italienne, par Mm. le marquis Baldassini, G.-J. Cavallucci, G. Lafenestre, Q. Leoni, Paul Mantz, M. Maroni, Tullo Massarani, P.-G. Molmenti, G. Mongeri, L. Mussini, C. Ricci, De Lauzières de Thémines, Charles Yriarte. - Avec 45 Eaux-fortes, 2 planches sur cuivre, et 325 illustrations. - Paris, J. Rotschild, 1888, in-fol.

BODE (Wilhelm), Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den k. Museen zu Berlin. - Berlin, Spemann, '87, in-8. pp. VIII-299.

BONAVENTURA (P.) da Sorrento, S. Francesco artista, ovvero gli artisti e l'arte sacro-francescana: saggio storico, estetico, artistico. S. Agnello di Sorrento, tip. all'insegna di S. Francesco d' Assisi, '87, in-8° fig., pp. 182.

DELABORDE (Henri), HAUSSOULLIER (W.) Les maîtres florentins du quinzième siècle. Trente dessins d'après les peintures et les sculptures originales tirés des collections de M. Thiers. - Paris, Plon, in-fol. fasc. I-III.

GALLO (Nic.), La scienza dell 'arte. - Torino, L. Roux e C., '87, in-8, pp. 411.

GATTI (G.) Il tradimento di Giuda negli antichi monumenti cristiani, *con una tav.* (Bullett. della Comm. archeol. comun. di Roma, fasc. 7).

NOLHAC (P. de). Petites notes sur l'art italien. - Paris, impr. de l'Art, '87, in-8.

THODE (H.) Studien sur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert (Repert. für Kunstwiss. XI. Bd. 1. Heft.)

WAAL (A.) Die Ausgrabungen bei der Confessio von St. Peter in Jahre, 1626. (Quartalschrift für christl. Alterthumskunde unde für Kirchengeschichte, I. 1.)

YRIARTE (Charles) Les portraits de César Borgia, essai d'iconographie. (Gazette des Beaux-Arts, 1er sept. et 1er oct. '87).

II.

Architettura

AMEN II: (illustrazione relativa al progetto per la nuova facciata del Duomo di Milano). - Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C. '87, 8°.

BELTRAMI (Luca), architetto. Per la facciata del Duomo di Milano. Parte I. (Le linee fondamentali). - Milano, tip. A. Colombo e A. Cordani, '87, in 4° fig., pp. 35 con tre tavole.

BERNARDI (Jac.). Il santuario della B. Vergine dei Miracoli in Venezia: notizie storico-artistiche. - Venezia, tip. Patriarcale, già Cordella, '87, in-8, pp. 48.

BOGGIO (Cam.). Le prime chiese cristiane nel Canavese. - Torino, Paravia, '87, in-8. (Estr. dagli *Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, V).

CASTELLAZZI (Gius.). La basilica di S. Trinita, i suoi tempi ed il progetto del suo restauro. - Firenze, tip. dell'Arte della stampa, '87, in-8, pp. 82.

Digitized by Google

CONTI (Cos.) Il palazzo Pitti, la sua primitiva costruzione e successivi ingrandimenti: lettura fatta alla Società Colombaria. - Firenze, Succ. Le Monnier, '87, in-8, pp. 33.

FAVERO (Andr.) Dell'architettura greco-dorica in Sicilia: ricordi. - Livorno, tip. T. Calafati, '87, in-4, pp. 16 con XI tavole.

GATTI (Aug.) La basilica di S. Petronio ed il concorso per la sua facciata: rassegna critica con illustrazioni. - Bologna, Succ. Monti, '87, in 8, pp. 182.

GRUYER (Gust.) Le palais des princes d'Este, à Venise. (Gazette des Beaux-Arts, 1er nov. '87, pp. 388-398).

GURLITT (Corn.) Geschichte des Barock-Stiles in Italien. - Stuttgart, Ebner und Seubert, 1887, in-8, pp. XVII. 561. (Geschichte der neueren Baukunst, V.)

MINICHINI (Ben.) Per dichiarare monumento nazionale la reale chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli: voto storico ed artistico ragionato alla Commissione municipale per la conservazione dei monumenti. - Napoli, A. Bellisario e C. (Stab. tip. Genn. De Angelis e figlio), '87, in-8, pp. 168.

MONGERI (G.) La facciata del Duomo di Milano e i suoi disegni antichi e moderni. - Milano, tip. Bortolotti, in-8°, pp. 68.

— Per la facciata del Duomo di Milano. (R. Istituto lombardo, S. II, vol. XIX, fasc. 11-14).

NEGRIN (C. A.) Il duomo di Milano non è monumento tedesco o francese, ma italiano: lettura fatta all'Accad. Olimpica in adunanza pubblica nella sera del 28 gennaio 1887, a proposito del grande concorso internazionale per la nuova facciata. - Vicenza, tip. Paroni, '87, 8°, pp. 21.

PIRANESI (G. B.) Opere scelte, fasc. 1-4. - Vienna, Lehmann, in-fol. (Si pubblica in 16 fasc. di 20 tav. ciascuno).

RICCI (Corr.) Il palazzo di Guido Novello da Polenta in Ravenna. - Bologna, tip. Fava e Garagnani, '87, in-16, pp. 31.

SEIDLITZ (W. v.) Bramante in Mailand. (Jahrb. der kön. preuss. Kunstsammlungen, VIII. Bd. IV. Hft.)

DUOMO DI FIRENZE

ATTI del Collegio dei professori della R. Accademia di belle arti in Firenze: onori resi a Donatello e all'architetto De Fabris, maggio 1887. - Firenze, tip. dei succ. Le Monnier, '87, in-8, pp. 89.
(Contiene un discorso sulla vita e sulle opere dell'architetto Emilio De Fabris, letto nell'aula magna dell'Istituto di studi superiori dal senatore *Marco Tabarrini*).

BAUGESCHICHTE (zur) des Florentiner Domes (Wissensch. Beilage der Leipz. Zeitung, 36, 37).

BODENHEIMER. La façade du dôme et les fêtes de Florence. (Bibliothèque universelle et revue suisse, juin '87).

CAVALLUCCI (C. J.) S. Maria del Fiore e la sua facciata: narrazione storica. - Firenze, Giovanni Cirri edit. (tip. dell'Arte della stampa) '87, in-8, pp. X, 294, 173.

COMITATO ESECUTIVO per erigere la facciata del duomo di Firenze: rapporto letto nell'adunanza generale della Deputazione promotrice e del Consiglio il dì 28 aprile 1886; bilancio consuntivo del X anno d'esercizio del Comitato esecutivo, bilancio preventivo per l'anno 1886. - Firenze, tip. G. Civelli, '86, in 8, pp. 40.

CONTI (Augusto). Illustrazione delle sculture e dei mosaici sulla facciata del Duomo di Firenze: argomenti con indici delle opere e degli artisti. - Firenze, Succ. Le Monnier, tip. edit, '87, in-8, pp. 48 con tavola.

FACCIATA (La) DEL DUOMO DI FIRENZE: storia, spiegazione delle figure ed elenco degli artisti che hanno eseguito i lavori. - Firenze, Adr. Salani tipografo edit., '87, in 16°, pp. 17.

FACCIATA (La) DI SANTA MARIA DEL FIORE DI FIRENZE attraverso i secoli, da Arnolfo di Cambio a Emilio De Fabris (1296-1887): cenni storici ed artistici. - Firenze, stab. G. Civelli edit., '87, in 8°, pp. 41.

FASSADE (Die neue) DES FLORENTINER DOMES. - (Kunstchronik, XXII-36).

GOTTI (Aurelio). Santa Maria del Fiore e i suoi architetti: narrazione. - Firenze, G. Barbèra, edit., '87, in 16°, fig., pp. 105.
(Piccola biblioteca del popolo italiano, n. 23).

GUASTI (Ces). Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di Stato. - Firenze, tip. di M. Ricci, '87, in 8°, pp. CXIIII-321.

JANDELLI (I.) Il Duomo di Firenze: cenni storici e descrizione. - Firenze, F. G. Pineider, succ. Peratoner, edit. (tip. di A. Ciardi), '87, in 16, pp. 39, con tavola.

MANETTI (Antonio), di Tuccio. Filippo Brunellesco. Mit Ergänzungen aus Vasari und Anderen herausgegeben von Dr H. Holtzinger. - Stuttgart, Kohlhammer, '87, in 8°, pp. VIII-104.

MARIA (S.) DEL FIORE: notizie cronologiche. - Firenze, Bono e Bandino, succ. Giacosa, edit. (tip. dell'Arte della Stampa), '87, in 4°, pp. 27.

MARTELLI (Diego). Di Santa Maria del Fiore, nonchè delle mattaccinate che il popolo ed il comune hanno fatte per raggiungere il fine desiderato di una facciata. - Pisa, T. Nistri e C., '87, in 16°, pp. 13.

MONTECORBOLI. Santa Maria del Fiore et sa façade. - (Nouvelle Revue, 15 mai '87).

MORANDI (Morando). Santa Maria del Fiore. - Firenze-Roma, tip. dei frat. Bencini, '87, in 8°, pp. 80.

MORO (Del) Lu. architetto. La facciata di Santa Maria del Fiore: illustrazione storica ed artistica. - Dispense I, II, III e IV. Firenze, Giuseppe Ferroni edit. (tip. di G. Carnesecchi e figli), '87. Fot., fig., con tavole.

PÉRATÉ (A.). Correspondance d'Italie. L'Exposition des tissus à Rome. La nouvelle façade de Santa Maria del Fiore à Florence. - (Gazette des Beaux-Arts, 1er août '87, pp. 161).

PORCIANI (Gius.). In omaggio a Santa Maria del Fiore, miracolo d'arte: ricordo artistico letterario. - Firenze, tipog. della SSa Concezione di Raffaello Ricci, '87, in 4°, pp. 83 con due tavole.

PROGETTO per le tre porte di Santa Maria del Fiore,

Digitized by Google

con spiegazioni del concorrente Salve. - Firenze, tip. della SS^a Concezione di R. Ricci, '87, in 16°, pp. 18.

PUGI (L.). Storia del Duomo di Firenze dalla sua origine fino ai nostri giorni, con illustr. e la descriz. delle sculture e de' mosaici del medesimo. - Firenze, ed. Ducci, '87, in 16°, pp. 32.

RAPPORTO fatto alla Deputazione promotrice dalla Commissione eletta a giudicare nel concorso per le tre porte di bronzo istoriate della facciata di Santa Maria del Fiore. - Firenze, '87, in 4°, pp. 8 con tavola.

SEMPER Hans. Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di Stato, per cura di Cesare Guasti. - Firenze, tip. Cellini e C., '87, in 4°, pp. 16.
(Estr. dall'*Archivio storico italiano*, tomo XIX, disp. 2ª del 1887).

ST. OURS (L.). Santa Maria del Fiore. - (Rev. international, Avril).

VIGO (Pietro). L'architetto Giovanni di Lapo e il Duomo di Firenze: studio. - Livorno, tip. Francesco Vigo, '87, in 4°, pp. 20 con due tavole.

ZUFFANELLI (Gius.) e FR. FAGLIA. La facciata del Duomo di Firenze dal 1298 al 1887: ricordo di Firenze, maggio 1887. - Firenze, tip. Ciardelli, '87, in 16° obl., pp. 24 con sei tavole.

III.
Scultura

BODE (W.). Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz. (Jahrb. der kön. preuss. Kunstsammlungen, VIII Bd. IV Hft.).

MELI (Gius.). Giacomo Serpotta, palermitano, statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII. - (La Sicilia artistica ed archeologica, anno I, fasc. VI e seguenti).

PLON (Eug.). Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II. - Paris, Plon, Nourrit et Cie, '87, in 4°, pp. IV-439, tav. 48.

SCHMARSOW (Aug.). Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo. - (Jahrb. der kön. preuss. Kunstsammlungen, VIII Bd. IV Hft.).

— Vier Statuetten in der Dom-opera zu Florenz. - (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamm. VIII, 2, 3).

STRASSER (C.) Antonio Canova (Programm der Ober-Realschule im II, Bez. zu Wien). - Wien, '87, in 8, pp. 32 con una tavola.

TSCHUDI (H.) Das Confessions-Tabernakel Sixtus IV in St. Peter zu Rom. - (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. VIII, 1).

VISCONTI (C. L.). Di un frammento marmoreo con rilievi, appartenente ad una statua di Marte sedente - *con due tavole.* - (Bull. della Comm. archeolog. comun. di Roma, fasc. 10, ottobre '87).

DONATELLO

ANGELINI (G.). Donatello e le sue opere. - Firenze, tip. edit. F. Stianti e C., '87, in 8, pp. 52.

ARGNONI (Fed.). Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo di Romagna, preceduta da un cenno storico di questo castello. - Faenza, stab. tip. lit. P. Conti, '86, in 8, pp. 16 con due tavole.

BELLORINI (E.). Due recenti lavori su Donatello: osservazioni. - Torino, tip. A. Baglione, in 16, pp. 20.

CAROCCI Guido. Donatello. Memorie-opere. - Firenze, tip. della Pia Casa di patronato, '87, in 8, pp. 108.

DONATELLO e la facciata di S. M. del Fiore, ecc. - *Illustraz. Italiana.*

ESPOSIZIONE DONATELLIANA nel r. museo nazionale in Firenze. (V Centenario di Donatello, maggio 1887) - Firenze, Fratelli Bencini, '87 in 8°, pp. 47.

GUASTI (Ces.) Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. - Firenze, tip. di Mariano Ricci, '87 in 4, pp. 30 con tavola.

KÄMMERER (L.) - Donatello (Grenzboten, XXXXVI, 15, 16).

MELANI (Alfr.) Donatello: studio storico-critico - Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, '87, 16, pp. 47.

MESSERI (Vinc.) Notizie biografiche popolari di Donatello e riflessioni artistico-morali per occasione del suo V centenario. - Firenze, tip. edit. A. Ciardi, '87, in 16, pp. XV, 94 con ritratto.

MILANESI (G.) Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto. - Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, '87, in 16, pp. 66, con ritratto.

PANZACCHI (E.) - Donatello. Nell'occasione del centenario. (*Nuova Antologia*, vol. IX, fasc. IX, 1° maggio '87).

SALVINI Salvino e H. SEMPER. - Discorsi letti in Santa Croce davanti al modello del monumento a Donatello. - Firenze, coi tipi dei succ. Le Monnier, '87, in 4, pp. 8.

SCHMARSOW (A.) Donatello. Eine Studie über den Entwiklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. Festgabe zum 500 jährig. Iubiläum der Geburt Donatello's. Mit 3 Lichtdr. - Taf. nach einem verloren geglaubten Werke des Meisters. Publication des Vereins f. Gesch. d. bild. Künste zu Breslau. Leipzig, Breitkopf & Härtel, in-4, 56 S.

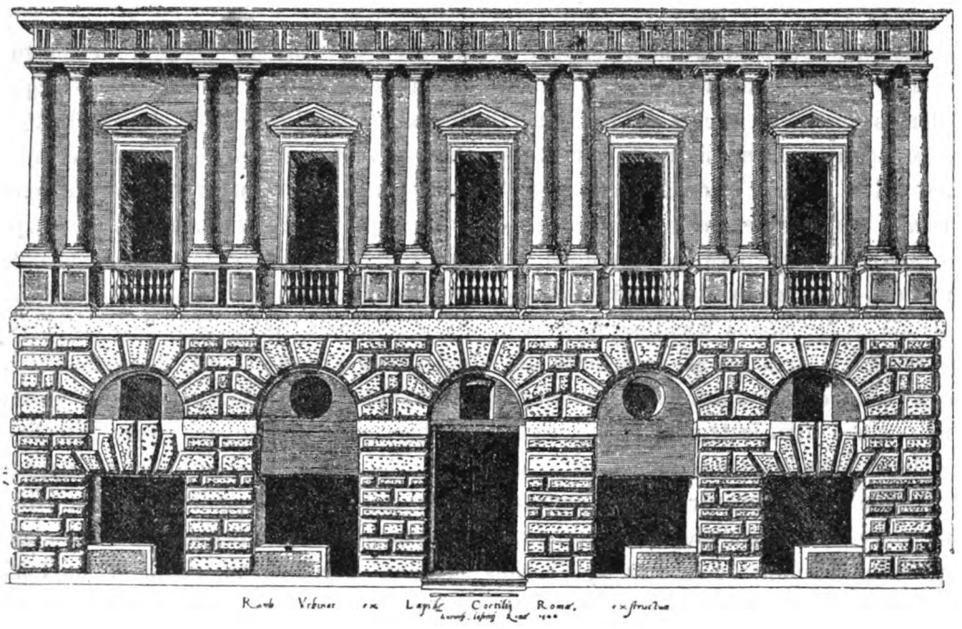
SEMPER (Hans). - Donatello's Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünfhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz. Innsbruck, Wagner, '87, in-8, pp. VII, 133, Taf. VII.

— Zur Säkularfeier der Geburt Donatello's. Mit Illustrationen. (Zeitschrift für Bildende Kunst. - 22 Jhg. Hft. 7).

(Continua)

Roma, 1888. - Tip. fratelli Centenari.

Digitized by Google



PROSPETTO DELLA CASA DI RAFFAELLO
(Da una stampa del LAFRERI del 1549)

LA CASA E LO STEMMA DI RAFFAELLO

NUOVI DOCUMENTI

IN SEGUITO allo scritto del chiarissimo prof. Domenico Gnoli sulla casa di Raffaello,[1] il Governo e il Comune di Roma nominarono una Commissione composta d'uomini egregi per esaminar la questione del ritrovamento e della conservazione di quel santuario. A detta Commissione che mi ha onorato chiamandomi ad intervenire nel suo seno, ho potuto portare il contributo di nuovi documenti. Il prof. Gnoli confessava in quello scritto una lacuna che le sue ricerche non riuscirono a colmare, cioè dell'Istromento con cui Raffaello dovette acquistare dai De Caprini di Viterbo la sua casa. Questo documento, con altri relativi alla casa stessa, ho avuto la fortuna di rinvenire fin dal 1884 nell'Archivio Urbano di Roma. Ivi, nel Registro *Diversorum*, segnato XXX, in data 7 ottobre 1517, si legge:

« Constitutus personaliter dominus Jeronimus de Gottifredis nobilis Romanus principalis pro se ac procurator et procuratorio nomine honorabilium virorum dominorum Jeronimi Aurelii et Falconis de Caprinis de Viterbio et heredum quondam reverendi patris domini Adriani et Theodori etiam de Caprinis predictis, pro quibus omnibus de rato, etc. alias de suo sub penis et obligationibus infrascriptis etc. non vi non dolo etc. sed sponte etc. dedit, vendidit etc. honorabili viro domino Raphaeli Sanctis de Urbino pictori presenti, et pro se ac suis heredibus

[1] Vedi NUOVA ANTOLOGIA, 1887, fasc. XI: *La Casa di Raffaello di Domenico Gnoli.*

Digitized by Google

et successoribus stipulanti, unam domum predictorum de Caprinis positam in burgo Sancti Petri prope viam Alexandrinam infra latera et confines de quibus in instrumento acquisitionis dicte domus facte per dictos de Caprinis, rogato manu domini Andree Jacobi de Petrazanis clerici et notarii mutinensis in ea forma que nunc est, et infra alios si qui sunt veriores confines, salva licentia locorum piorum, quibus debebatur, seu debetur census, quatenus opus sit, liberam tamen et exemptam pro duabus partibus, pro tertia vero, et pro certa particula domus que dicitur barberii, eo jure quod est, salva dicta licentia etc. quatenus expediat, ad habendum etc. pro pretio trium millium ducatorum auri de camera, quod pretium integrum idem dominus Jeronimus venditor fuit contentus et confessus integraliter habuisse a prefato domino Raphaele presente et acceptante etc. Renuntians exceptioni non habitorum etc. et de quibus se bene contentum vocavit, prefatumque dominum Raphaelem presentem quitavit etc. Cassando omnia alia instrumenta et scriptos privatos, confessiones de recepto per dictum dominum Jeronimum hactenus factas, promittens idem dominus Jeronimus prefato Raphaeli presenti etc. liberare et liberari facere omnem partem dicte domus que liberata non esset a quocunque onere sive censu etc. infra terminum trium annorum futurorum, et curare cum effectu quod prefatus dominus Jeronimus de Caprinis ad istam liberationem etiam in ampliori forma camere se obligabit, asserens dictam domum nemini obligatam in prejudicium presentis venditionis, illamque promisit defendere, et voluit de evictione teneri etiam ad restitutionem duplicati pretii in casu quo evinceretur etc. Asserens talem vigere consuetudinem etc. constituens se dictam domum tenere et possidere nomine dicti Raphaelis donec ipse Raphael possessionem ceperit, et captam quam habeat confirmaverit, et cum aliis clausulis juxta stilum venditionum romanarum, pro quibus omnibus obligavit dictus dominus Jeronimus in ampliori forma camere cum submissione censurarum constitutione procuratorum juramento et aliis in similibus apponi solitis etc. et dare alium fideiussorem evictionis. Actum Rome domi residentie mei notarii in regione Parionis presentibus ibidem honorabilibus viris domino Io. Antonio de Baptiferris de Urbino scriptore brevium apostolicorum, et magistro Antonio magistri Pauli de sancto Marino aurifice in ponte, testibus etc. »

E segue immediatamente:

« Eodem anno indictione pontificatu et die loco et presentibus dictis testibus, prefatus dominus Raphael ultra pretium predictum pro dicte domus affrancatione dedit in contanti prefato domino Jeronimo presenti etc. duc. sexcentos de carlenis quos sic habuisse idem dominus Jeronimus a prefato Raphaele presente etc. habuisse et recepisse confessus fuit, quare e converso prefatus dominus Jeronimus promisit domum predictam affrancare facere in totum pro dictis pecuniis ut supra. Qui sexcenti ducati soluti fuerunt de propria bursa dicti Raphaelis quos repetere non possit stante legitima affrancatione, quod sic conventum fuerat ut asseruerunt, ultra tria millia duc. pretium dicte domus, idem Raphael teneretur dare dictos sexcentos ducatos pro dicta affrancatione. Et pro quibus omnibus idem dominus Jeronimus tenetur de evictione in forma, tam pro tribus millibus quam pro sexcentis, et ita partes ipse convenisse affirmaverunt et observare promiserunt, obligantes se in ampliori forma camere predicte. Jurantes etc. renuntiantes etc. etiam exceptioni non habitorum etc. Ita est. Io. Baptista de Cortona not. Rogatus pro not. scripsi. »

Phi. Moscatellus de Lenis.

Lo Gnoli era certo che la data di questi atti dovesse essere posteriore al 1510; ma non avrebbe mai creduto che potesse protrarsi fino al 1517. I luoghi del Vasari ove, toccando della casa di Raffaello, egli dà merito al Bramante della nuova maniera ond' ella era costrutta e adornata, gli vietavano di oltrepassare il cinquecento quattordici, anno in cui Bramante morì. Il Vasari parla della casa di Raffaello in due luoghi. In uno dice: *Bramante fece fare*

Digitized by Google

in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni ecc. Fin qui la narrazione vasariana non apparisce discorde dal documento, potendosi intendere che il palazzo divenisse *poi* di Raffaello. Ma nella vita di questo, dopo aver detto che colla sua gloria crescevano parimenti i *premi*, prosegue: *perchè, per lasciare memoria di sè, fece murare un palazzo a Roma in Borgo Nuovo il quale Bramante ecc.* E qui pare doversi intendere necessariamente che Raffaello facesse da Bramante costruire il palazzo per sè; il che non può conciliarsi col fatto ch'egli comprò la casa dei Caprini nel 1517, cioè tre anni dopo la morte di Bramante. Ma avendo Raffaello acquistato poi il palazzo edificato da Bramante, ed essendovi morto, è assai facilmente spiegabile l'errore del Vasari d'aver creduto che Raffaello l'avesse fatto edificare per sè.

Alessandro VI, nel 1499, volendo aprire ai pellegrini che si aspettavano per il prossimo giubileo, un più comodo accesso dal ponte Sant'Angelo alla basilica Vaticana, fece aprire in mezzo ad orti e casupole la Via che si chiamò *Alessandrina*, ed ordinò che ai lati di essa sorgessero case alte non meno di sette canne, ed estese a chi fabbricasse in detta via i privilegi concessi a chi riedificasse case dirute, da una Bolla di Sisto IV. Tra gli altri colpiti dalla nuova legge edilizia fu l'ospedale di S. Spirito, padrone, insieme con altri luoghi pii, del palazzo detto della *Stufa* in Borgo, che non potendo sostenere le spese della comandata fabbrica, a dì 5 giugno 1500, la cedette in enfiteusi perpetua al protonotario apostolico e segretario del cardinal Capuano Adriano Caprini viterbese, e suoi fratelli Girolamo, Teodoro, Falcone ed Aurelio, con l'obbligo di corrispondere annualmente un censo di 24 ducati, e di fabbricare o far fabbricare nella Via Alessandrina [1]. La nuova via che conduce alla reggia dei papi e delle arti, fu in pochi anni abbellita d'eleganti edifizi per opera di Bramante e di Raffaello; e i Caprini affidarono la costruzione del loro palazzo a Bramante, dell'opera del quale pare si fossero altra volta serviti [2]; e probabilmente nella nuova opera ebbe parte Raffaello che si esercitava nell'architettura sotto la disciplina del gran maestro. I nomi illustri degli architetti e quello del nuovo possessore che vi abitò e vi morì, fecero dimenticare i fondatori del palazzo, i Caprini. Quella si chiamò semplicemente la casa di Raffaello.

È da credere che l'Urbinate, sempre in più stretta relazione con la Corte per gl'incarichi di cui il papa onoravalo, per sua comodità, venisse subito ad abitarvi. Curava la fabbrica di S. Pietro, apprestava i disegni per le loggie e gli arazzi, soprastava agli scavi, levando piante, misurando, disegnando reliquie d'ogni genere, si accingeva a ricostruire la Roma dei Cesari. Mai tante occupazioni, mai tanti guadagni, mai tanta gloria. Ma era negli eterni decreti che l'architetto ed il padrone della più bella casa di Via Alessandrina ne dovesse uscire cadavere solo due anni e mezzo appresso.

Non è vero che testando [3] egli l'avesse lasciata al cardinal Bibbiena come dicevasi per Roma.

[1] Vedi la citata Memoria dello Gnoli.

[2] In casa de' conti Caprini vi è la tradizione che Bramante abbia costruito la cappella da essi posseduta nel santuario della *Quercia* in Viterbo, nel quale si sa aver lavorato il grande architetto.

[3] Ho cercato indarno il testamento per gli archivi di Roma, ma non ho perduto la speranza di ritrovarlo. L'oratore di Ferrara riferiva al Duca la morte di Raffaello con queste parole:

« Item morse Raffaello da Urbino pittore eccellente, et architetto della Chiesa di San Pietro, con gran dolore d'ogn'uno, et del Papa, che più fiate mandò a vedere come chel stava, et era giovane di 34 (trentaquattro) anni, et lasciò tra 3000 ducati de contadi, et case, et possessioni a Urbino, et la casa ove el stava, chel comprò per ducati 3000, in tutto per ducati 16000. Dolse la morte sua precipue alli litterati per non haver potuto fornire la descrittione, et pittura di Roma antiqua, chel faceva, che era cosa bellissima, per perfettione della quale haveva ottenuto un breve del papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire. Morse a hore 3 di notte il venerdì santo venendo il sabato giorno della sua Natività ».

Digitized by Google

Gli esecutori testamentari per sodisfare i creditori dell'estinto, tra cui il duca di Ferrara, s'affrettarono di venderla, e sei mesi dopo la morte del gran pittore avevano già concluso l'affare col cardinale Pietro Accolti. Leone X, trattandosi d'uno stabile su cui pesavano censi a favore di luoghi pii, e d'un compratore che tanto stavagli a cuore, con un breve del 26 ottobre 1520 convalidò l'atto della vendita in ogni sua parte [1]. Quel gioiello di casa non poteva cadere in mani migliori. L'Accolti e per la stirpe, e per la cultura e per il grado, era tale da sentire il debito di conservarla come cosa sacra.

Nel 1532, alla morte del cardinal Pietro Accolti, il palazzo passò al nepote di lui Benedetto, cardinale di Ravenna. Ma questi non potè serbare a lungo l'invidiata proprietà. Ai 14 dicembre 1540 insieme con la casa grande, cioè il palazzo Accolti, e con altre casette tra mezzo l'alienò a favore di Benvenuto Olivieri, mercante fiorentino, per seimila scudi, appena il decimo della somma che aveva dovuto sborsare nel 1535 per uscire dalla prigione di Castel Sant'Angelo, dove Paolo III l'aveva fatto rinchiudere.

L'istromento dice:

« Julius Gallettus procurator R^mi d. B. de Accoltis Cardinalis ravennatensis – vendidit provido viro Benvenuto de Oliveriis mercatori florentino – domum magnam prefati R^mi d. cardinalis positam Rome in Burgo Sancti Petri et strata Alexandrina vulgariter nuncupata, una cum domo que olim fuit Raphaelis de Urbino et ceteras alias domunculas que sunt inter domum magnam et domum Raphaelis de Urbino predicti, que (*sic*) a parte posteriori dictarum domorum existentes in strata Burgi Veteris, careria sancta nuncupata, quibus domibus et domunculis coherent infrascripta confinia, videlicet a latere anteriori versus septentrionem via lata dicti burgi novi dicta Alexandrina, a latere orientali platea que dicitur palatii R^mi d. cardinalis de Salviatis, a latere meridionali dicta strata Burgi Veteris, a latere vero occidentali domus quam idem R^mus d. cardinalis donavit olim b. m. episcopo Anchonitano – pro pretio sex millium scutorum auri in auro de sole [2] ».

Fino a quando il mercante fiorentino la tenesse, mi è ignoto; so che un quarant'anni appresso la possedeva il cardinal Commendone, e lo so per certe memorie di Domenico Alfani perugino. Di lui e de' suoi album parecchi anni fa nelle mie schede di storia artistica appuntavo: Domenico, figlio di Orazio Alfani, celebre pittore e plasticatore, fu ammesso all'arte dei pittori di Perugia prima del 16 aprile 1574, nel qual giorno il suddetto Orazio gli affidò temporaneamente il camerlingato del collegio. Ai 13 aprile del 1580 si appellò, insieme col padre, alla Rota perugina, contro la sentenza del pretore di Trevi pronunciata nella causa tra loro e Muzio Petroni di detta terra, in occasione di un'opera di stucco e di pittura. Sull'uscire del 1583 chiuse gli occhi al diletto genitore in Roma: sui primi dell'anno seguente andò al possesso dell'eredità paterna col benefizio della legge e dell'inventario; nel terzo trimestre del 1585 fu posto in luogo d'esso padre nel novero dei priori del comune.

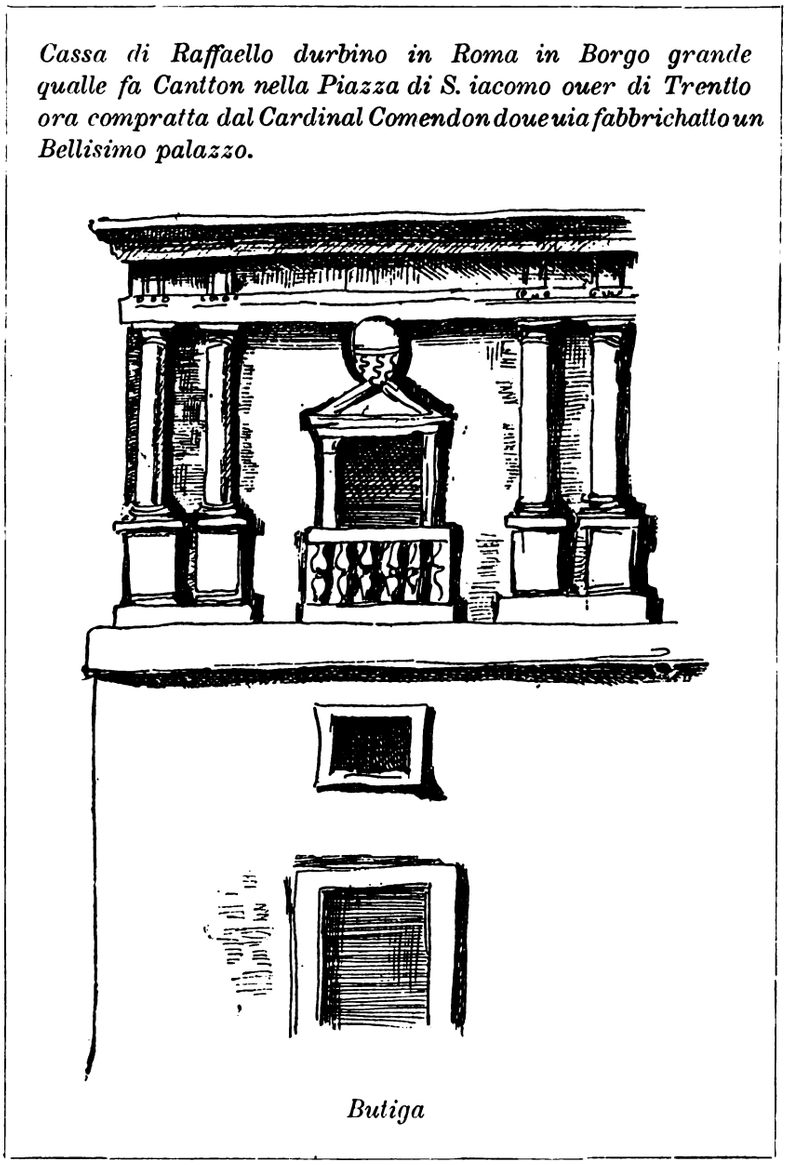
Dilettavasi disegnar teste, schizzare e colorire stemmi, raccogliere iscrizioni, motti e memorie d'ogni sorta, come apparisce dai due volumi di sua mano, i quali dalla Biblioteca del Gesù di Perugia passarono alla comunale e furono ultimamente contrassegnati, quello in f. colla lettera B. 33, e quello in 4° con la lettera C. 105. Per la maniera che ha d'esprimersi e di scrivere veramente strana, non si riesce sempre a indovinare ciò che abbia voluto dire. In una carta del maggiore, intitolata *Memoriale*, sembra sieno notate alcune vendite di vigne e di oliveti acquistati dal padre nel veneto e nel bolognese; così nomina un Francesco Ligozzi da Verona, pittore, insieme con un suo fratello pittore anch'esso al servizio del duca

[1] Dall'originale proveniente da casa Accolti, e che conservasi nell'Archivio di Stato in Firenze, lo trasse a luce nel 1860 l'infaticabile Gaetano Milanesi, così benemerito della storia dell'arte.

[2] Arch. Urbano. Rog. Massa Antonii et Mathei ab an. 1530 ad 1616, c. 256.

Digitized by Google

di Florenza. A capo d'un quaterno del minore è scritto: *Viagio da Perugia a Capodistria nel 1586.* Le sole cose notevoli da me lette in questo diario sono, che giunto ad Urbino alloggiò nel palazzo del duca in compagnia di Federico Barocci, e che in Udine vide la fronte del Pordenone disegnata a chiaroscuro e colori con gran maestria. Quando fu a Roma (e vi era il 24 dicembre 1581, nel qual giorno dice di aver visto fare la pompa funebre ad un gran mastro di Malta), visitò religiosamente la casa ed il sepolcro di Raffaello, intrinseco del suo avo; e di quella ritrasse la facciata, e di questo trascrisse l'epitaffio; sì l'una come l'altro pienamente conformi ai disegni ed agli esemplari che sono a stampa. Quello che si trova



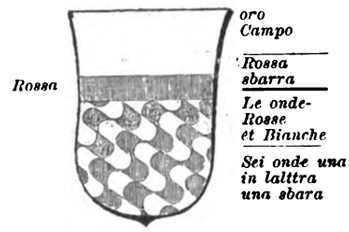
CASA DI RAFFAELLO
(da un disegno di Domenico Alfani)

Digitized by Google

nell'album del nostro Domenico, e che altrove si cercherebbe indarno, è l'arme dell'immortal Sanzio, ch'egli segnò qual si vedeva ancora sopra le finestre della sua casa.

STEMMA DI RAFFAELLO
(da un disegno dello stesso ALFANI)

Notta che le onde volgiono esser 3 Rosse et 3 Bianche acomodalle in soma, le onde somo sei apuntto le onde inttrano luna in llalttra cusi apuntto ò uistto sopra la sua Cassa in Roma doue elgi staua in Borgo



Arme del famosisimo et ecellenttisimo, Pittore Rafaello da Vrbinno, Rafaello da Vrbinno il chui uallor è fama e notto a ttutto il Mondo

A tergo della pagina si legge:

Questto quì acantto diseggno era la sua Cassa di Raffaelo qualle era in Roma in Borgo grande facea Canttone nella piazza di Trentto ouer di S. iacono doue lui sttesso la ffece et sua archittettura larme sua si uedea et si uede ancora Sopra alle ffinesttre la qualle e una sbara con alchune onde uera sua arme

Morse quiui in Roma et fu sepultto in lla Rittonda doue si sepellischono ttutti li omini famosi di archittettura et di pittura [1] *il suo sepulcro e di marmo nel muro aman mancha quando lomo enttra denttro*

Nella pagina seguente è trascritta l'iscrizione che si legge nel sepolcro di Raffaello col distico del Bembo, e sotto:

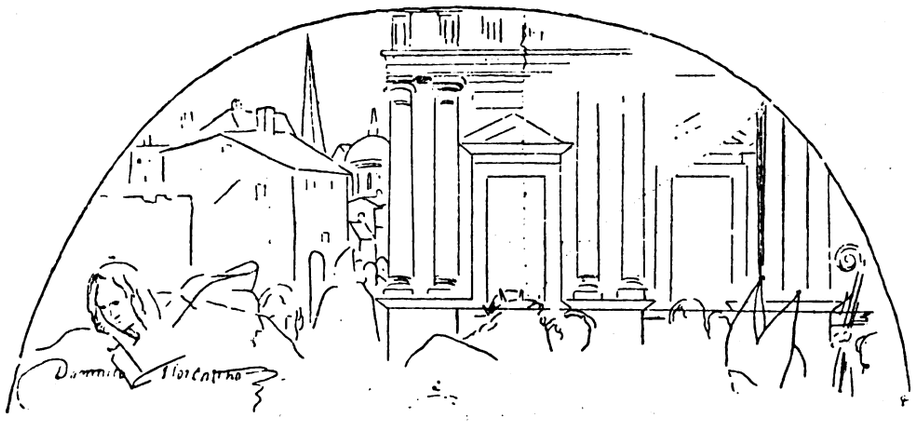
versi credo fusino del Benbo
Sepulcro di Raffaello nella rittonda in Roma.

I presenti documenti ho staccati da un mazzo di carte sul quale ho scritto *Archivio Sanzio* e in cui ho raccolto notizie e documenti che vengo mettendo insieme da dieci e più anni. Era mia intenzione di pubblicarli tutti insieme; ma avrei creduto mancare ad un debito se non avessi intanto prodotto questi, mentre si sta agitando la questione della casa di Raffaello.

ADAMO ROSSI

[1] Al tempo dell'Alfani v'erano sepolti Baldassare Peruzzi, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine e Taddeo Zuccari.

Digitized by Google



FRAMMENTO DI DISEGNO ATTRIBUITO A DOMENICO FIORENTINO
(dall'opera del GEYMÜLLER: *Raffaello Sanzio studiato come architetto*)

NOTA ALL'ARTICOLO PRECEDENTE

I preziosi documenti pubblicati qui sopra dall'erudito professore Adamo Rossi, non potevano giungere più opportuni. Nello scritto a cui egli accenna nel suo articolo, io mi proponeva di dimostrare che Raffaello possedeva un palazzo tra Borgo Nuovo, la piazza di San Giacomo Scossacavalli e Borgo Vecchio, nel luogo dov'è oggi l'ospizio dei Convertendi; e che questo palazzo era appunto quello che il Vasari dice edificato da Bramante, *colle colonne e le bozze d'ordine dorico e rustico*, di cui il disegno ci è conservato dalla stampa del Lafreri del 1549, riprodotta a capo del presente fascicolo.

Sul primo punto non era possibile alcun dubbio; ma sul secondo, se gli argomenti da me addotti parvero ai più sufficienti, confesso nondimeno che non mi riuscì di vincere i dubbi d'alcune persone autorevoli le quali pensavano che quella fosse bensì *una* casa, ma non *la* casa di Raffaello. La più grave ragione di dubitare nasceva da ciò, che nelle Loggie superiori a quella di Raffaello è un affresco d'Antonio Tempesta nel quale, poco dopo il 1580, cioè un sessant'anni dalla morte di Raffaello, il palazzo de' Convertendi è rappresentato nella forma che ha oggi. Pareva a taluni assurdo il credere che, nel termine di poche decine d'anni, il bel palazzo del Bramante fosse stato trasformato o deformato quale oggi si vede. Dunque doveva essere altrove.

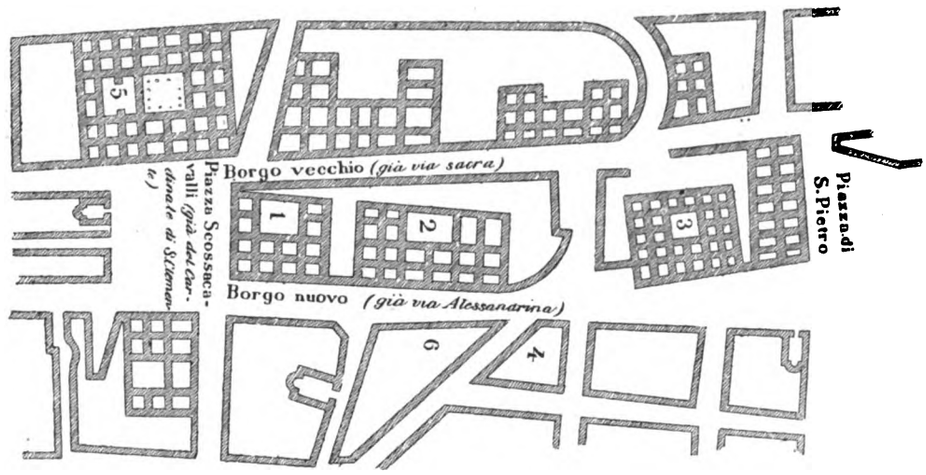
Sotto la stampa del Lafreri è segnata la *scala* in palmi romani. Conveniva dunque ridurre alla stessa scala il disegno del Lafreri e quella parte del palazzo de' Convertendi che io sosteneva essere la casa di Raffaello; e fu fatto. Ne risultò la stessa estensione della facciata, la stessa altezza del pianterreno e del primo piano, la stessa distanza e misura delle botteghe, delle finestre del primo piano e del mezzanino, tantochè sovrapposta una facciata all'altra, esse combaciano perfettamente, salvo menome differenze, e, in simili casi, inevitabili.

Ciò non poteva essere effetto del caso, poichè non credo possibile trovar nè a Roma, nè forse altrove, altro palazzo di cui tutte le misure combacino col disegno del Lafreri; e ciò pareva non solo confermare quel che avevo dedotto da altri argomenti, che cioè quello fosse il palazzo di Raffaello, ma anche dimostrare che esso, eccetto la decorazione esteriore, nella sua ossatura stia ancora in piedi.

Digitized by Google

Ma ciò non parendo sufficiente a rimuovere i dubbi, non restava che augurarsi cosa che pareva *follia lo sperare*, che cioè da qualche parte uscisse fuori un qualche disegno della casa di Raffaello, colla indicazione precisa del suo sito. E il documento, grazie al prof. Rossi, instancabile e fortunato ricercatore di memorie raffaellesche, è venuto fuori; e quasi non bastasse il determinare che proprio lì era il palazzo di Raffaello conservatoci dalla stampa del Lafreri, esso ha voluto anche dirci che quella era la casa *dove elgi stava*, e che *morse quivi*.

Il rozzo disegno dell'Alfani è identico, nel primo piano, a quello del Lafreri; perfino la targa con stemma che sormonta il frontone della finestra, la abbiamo nel disegno del Palladio pubblicato già dal Geymüller nel suo *Raffaello studiato come architetto*. (V. appresso a pag. 12). Queste targhe, che mancano nella stampa del Lafreri rappresentante la facciata del palazzo su Borgo Nuovo, pare che fossero solo nelle finestre d'angolo prospicienti la piazza di S. Giacomo; infatti il Palladio non la accenna sulla finestra che svolta sulla via di Borgo. Il sito della casa è dall'Alfani indicato con precisione due volte, dicendo ch'essa faceva cantone tra *Borgo grande* e la *piazza di S. Jacomo over di Trento*.



PIANTA DI BORGO DOV' È SITUATO IL PALAZZO DI RAFFAELLO
(dalla pianta di Roma del BUFALINI del 1551)

Col nome di Borgo grande egli intende il borgo Nuovo o via Alessandrina, il borgo principale che conduce a S. Pietro; e la piazza di S. Giacomo ovver di Trento è quella di S. Giacomo Scossacavalli. Questa piazza soleva prender nome dal cardinale che abitava il palazzo oggi de' Penitenzieri; perciò si chiamò prima del cardinal Della Rovere, poi del cardinal Salviati, poi del cardinal di Trento, cioè Luigi Madruzzi [1]. Così, ne' vari passaggi di proprietà,

[1] Nell'Istromento di vendita del 1540 pubblicato sopra dal prof. Rossi, la piazza di San Giacomo è detta appunto *platea quae dicitur d. Card. Salviati*. Nella pianta di Roma del Bufalini del 1551 quel palazzo figura ancora sotto il nome del card. Salviati. Nel 1553, Lucrezia de' Medici moglie di Giacomo Salviati, acquistò la metà del palazzo dall'ospedale di Santo Spirito, e la donò nel 1536 alla compagnia della SSma. Annunziata per la erezione e dote della cappella di San Giacomo alla Minerva. Luigi Madrucci, nepote di Cristoforo, cardinale di Trento, fece il primo acquisto con Istromento del 18 aprile 1566, comprando dai frati di Santa Maria del Popolo la quarta parte del Palazzo: a' 15 maggio 1576 vendè quella parte alla Compagnia dell'Annunziata, e solo nel 1608 comprò per intero, per 13 mila ducati, il palazzo in cui abitava, dalla Compagnia stessa e dal Capitolo di San Pietro. (Archivio della SS. Annunziata, Vol. 233, p. 219 e segg.). Alcuni cenni sugl'intricati passaggi di proprietà e sugli abitatori di quel palazzo, possono vedersi nell'**Adinolfi**: *La Portica di San Pietro* (Roma, 1859) a pag. 152, nota 3.

Digitized by Google

i confini della casa di Raffaello vengono indicati con tutti i passaggi delle loro denominazioni: da una parte via Alessandrina o Borgo nuovo o Borgo grande, dall'altra la piazza di S. Giacomo, o del cardinal Della Rovere, poi del cardinal Salviati, poi del cardinal di Trento, e finalmente dal terzo la via Sacra o Carreria Santa o Borgo Vecchio. Un lusso d'indicazioni che difficilmente potrebbe vantare alcun'altra casa.

Come esposi già nel primo mio scritto, il cardinal Pietro Accolti, che avea il palazzo tanto prossimo a Raffaello da dargli noja col fumo d'un suo camino, comprò dagli esecutori testamentari il palazzo di lui, e più tardi la casa intermedia degli Zon, cioè tutto il corpo di fabbriche che forma l'odierno palazzo dei Convertendi. Il contratto di vendita del 1540 di sopra pubblicato, conferma a capello i fatti da me esposti; poichè con esso il cardinal Benedetto Accolti, succeduto allo zio, vendeva a Benvenuto Olivieri — *domum magnam praefati domini cardinalis in strata Alexandrina* (cioè il palazzo Accolti) *una cum domo quae olim fuit Raphaelis de Urbino, et ceteras alias domunculas* (degli Zon) *quae sunt inter domum magnam et domum Raphaelis de Urbino praedicti* —; e i quattro confini di quell'insieme di fabbriche sono così indicati: la via Alessandrina, la piazza del cardinale Salviati, la via di Borgo Vecchio, e dal lato di San Pietro le case che il cardinal Pietro Accolti aveva donato a suo nepote il vescovo d'Ancona.

Questo corpo di fabbriche, quando scriveva l'Alfani, era stato comprato dal Cardinale Commendone, uno, secondo il Tiraboschi, de' più grandi uomini dell'età sua. Tutto ciò è confermato da un documento conservato nell'archivio di Stato di Roma, col quale, a misura della lunghezza della facciata, si distribuisce il contributo dovuto dai frontisti per l'imbrecciatura della via di Borgo Nuovo; e risalendo dal Castel Sant'Angelo a San Pietro, a sinistra, immediatamente dopo *la piazza di Trento* segue il palazzo del *cardinal Commendone*, colla misura della facciata che ha l'odierno palazzo de' Convertendi [1].

Ma se fin qui, cioè nella sostanza della questione, i nuovi documenti confermano appieno le cose da me scritte, in altro punto essi correggono un errore assai facilmente spiegabile, in cui è caduto il Vasari. Io mi doleva di non aver potuto rinvenire l'Istromento con cui Raffaello acquistava dai Caprini la casa, specialmente perchè sarebbe stato importante di conoscerne la data. Ora che sappiamo esser l'anno 1517, cade necessariamente l'affermazione del Vasari, che Raffaello si facesse da Bramante, morto nel 1514, costruire il palazzo. Bene argomenta il prof. Rossi che Bramante lo edificasse, o incominciasse almeno a edificarlo pei Caprini. Essi, nell'acquisto fatto nel 1500, si erano obbligati ad edificare o far edificare, *prout in dicta Bulla* (d'Alessandro VI) *in via Alexandrina;* e sarebbero incorsi nella caducità, se avessero per quei 17 anni mancato ai loro obblighi. Ma che essi realmente edificassero,

[1] Nel volume *Mandatorum Greg. XIII. 1583-85*, pag. 56 e segg. « Misura delle facciate delle Case della strada di borgo novo, per la parte che devono pagare della imbreciata fatta di novo in calcia, cominciando alla Piazza di S. Pietro dalla banda di Sta. Catherina seguitando sino alla Catena, et voltando da l'altra banda sino al Palazzo del Priorato le quali tutte devono pagare giulii quatro e mezo per canna andante in facia secondo la distribuzione.

(Dopo percorso tutto il lato dalla parte della Traspontina, prosiegue risalendo verso S. Pietro):

« Volta da l'altra banda le facciate.

. . . . . .

Piazza di Trento, vano	palmi	178				
Palazzo dell'Illmo. Card.le Comendone	p.	308	sc.	13	baj.	86
La Casa di ms. Vincenzo acolti, habita lui	p.	84	sc.	3	b.	78
La Casa del vescovo d'Ancona, habita mro Antonio	p.	30	sc.	1	b.	35

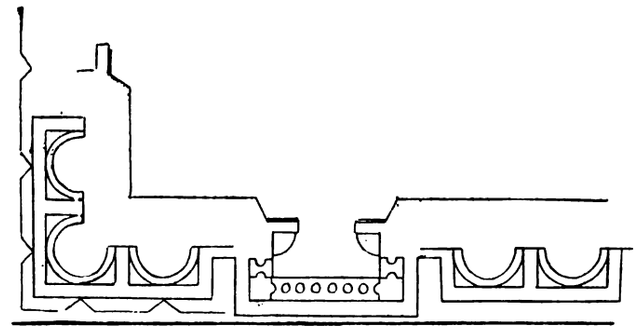
. . . . . .

Datum Romae in Cam.a Ap.a die XVI Octobris 1584.

Digitized by Google

ne abbiamo una prova certa nel prezzo de' due acquisti. I Caprini acquistarono il palazzo della Stufa pel canone di 24 ducati annui, più 3 ducati per una piccola area occupata dal barbiere Tommaso della Porta; e 17 anni appresso, senza che in quel periodo fosse punto aumentato in que' dintorni e in quella via stessa, come ho verificato nei registri dell' ospedale di S. Spirito, il valore delle case, Raffaello comprava quel fondo stesso per tremila ducati, oltre a seicento per l' affrancazione dei canoni. Questa somma di seicento ducati rappresenta appunto, compresevi le spese d' affrancazione, il capitale de' canoni; e i ducati tremila non possono quindi rappresentare che l' aumento di valore del fondo per nuove opere fattevi in quel frattempo.

Dice l'Alfani nelle sue note che la casa fu architettura di Raffaello; e ciò può esser vero nel senso ch' egli v' abbia avuto parte, come bene osserva il prof. Rossi, insieme col suo maestro in architettura, Bramante. Che questi ne fosse principale architetto, oltre all' autorità del Vasari, ben più credibile in notizie d' arte che nelle storiche, ce lo conferma un'antica pianta dell' angolo di detta casa gentilmente favoritami dal Geymüller, e che egli crede di mano del Du Cerceau. In essa si legge: *in borgo, disegnio de Bramante* [1].



PIANTA D'ANGOLO DELLA CASA DI RAFFAELLO
(da un disegno esistente nella Biblioteca di Monaco)

Ma anche in un altro senso la notizia dell'Alfani può esser vera. La casa di Raffaello, rimasta sempre incompiuta, e senza il superiore ordine jonico indicato in un disegno che è a Siena nell' album del Peruzzi, e di cui si vede pure un accenno nel disegno di Domenico Fiorentino (V. sopra p. 7), fu dai Caprini venduta a Raffaello *in ea forma quae nunc est*, il che sembra voler dire: incompiuta com' era. Ora è credibile che Raffaello fin dalla morte di Bramante, ne proseguisse la fabbrica e fors' anche costruisse la gran loggia sulla piazza di S. Giacomo di cui feci parola nel precedente mio scritto.

Il professor Rossi ha potuto stabilire che l'Alfani era in Roma nell'anno 1581; il che però non esclude ch'egli abbia ritratto nel suo *Memorialle* la casa di Raffaello qualche anno innanzi. Non si potrebbe ad ogni modo risalire oltre al 1567, poichè prima di quel tempo la piazza di S. Giacomo non poteva denominarsi dal cardinale di Trento; nè discendere oltre al 1580 o al più all'85, poichè negli affreschi delle loggie superiori del Vaticano, dove è rappresentata, per ordine di Gregorio XIII, la traslazione del corpo di San Giovanni Nazianzeno da Campo Marzio a San Pietro, il palazzo de' Convertendi vi ha già la forma odierna, o meglio quella che aveva prima de' restauri recenti. Entro que' termini dunque

[1] V. Geymüller, *Les Du Cerceau*. Di questo disegno sono grato alla cortesia dello stesso Geymüller.

Digitized by Google

(a meno che non voglia ritenersi che gli affreschi vaticani sieno stati ritoccati o compiuti posteriormente) la casa di Raffaello ha perduto in tutto la prima sua forma.

Dico in tutto; poichè è notevole che il disegno dell'Alfani, se corrisponde perfettamente nel primo piano, come sopra ho detto, a quelli del Lafreri e del Palladio, nel pianterreno invece corrisponde con uguale esattezza allo stato presente, senza archi nè bozze, e con una semplice fascia intorno alle finestre e alle porte. Così il presente disegno ci rappresenta il palazzo in un periodo intermedio di trasformazione, in cui la parte superiore rimane ancora qual era in origine, e l'inferiore è ridotta già qual'è adesso. Il che è nuovo argomento a dimostrare che il palazzo non è stato già rifatto, ma trasformato nell'esterno per rafforzarne le mura. Poichè la costruzione di esso, come generalmente delle fabbriche bramantesche, era pessima, di guisachè in vari tempi, come si vede ne' sotterranei, è convenuto rattopparne e consolidarne le fondamenta. La poca solidità del fabbricato fu certo cagione del guasto che la sua decorazione ha sofferto. La qual trasformazione si limitò dapprima al pianterreno: ma poco appresso, forse quando si volle innalzarvi sopra due altri piani, convenne rafforzare e ingrossare le mura, e tutta l'antica architettura scomparve. Il che non bastò a dar solidità all'edifizio. Nell'inondazione del Tevere del 1805 una volta del pianterreno precipitò ne' sotterranei; poi, circa quarant'anni fa, grandi lavori di restauro furono eseguiti dall'architetto Boldrini per lesioni manifestatesi nella facciata su Borgo Nuovo, come apparisce da' suoi disegni, appunto nella parte occupata dalla casa di Raffaello; e un ultimo restauro fu eseguito dall'architetto Martinucci dopo il 1870. Lavori però che si limitarono a' fondamenti ed ai muri esterni.

Le parole dell'Alfani, *dove vi ha fabbricato un bellissimo palazzo*, a chi si riferiscono? Certo, secondo grammatica, al cardinal Commendone. Nondimeno io tendo a credere che le parole: *ora comprata dal cardinal Comendon*, sieno come una parentesi, chiusa la quale egli torni all'idea principale di Raffaello e del suo bellissimo palazzo. Non v'ha dubbio che quella costruzione: *Cassa di Raffaello... dove vi (h)a fabbrichatto un bellisimo palazzo*, sia scorretta e barocca; ma essa non ha diverso andamento da quella che vien dopo: *Questto qui acantto diseggno era la sua cassa di Raffaelo.... dove lui sttesso la ffece.* — Che se invece vogliano riferirsi al Commendone, dovrà intendersi ch'egli abbia elevato i due piani superiori, fatto la facciata sulla piazza di S. Giacomo, che pare non andasse oltre la seconda finestra dal Borgo Nuovo, e forse costruito (se non è anteriore) la bella loggia dov'erano le casette degli Zon, e congiunto il palazzo Accolti a quello di Raffaello; le quali opere basterebbero a giustificar l'espressione che il Commendone vi costruisse un palazzo. Ma io, ripeto, credo che quelle parole debbano riferirsi a Raffaello. Certo è ad ogni modo che quando l'Alfani eseguì il suo disegno, l'architettura del primo piano, prossima anch'essa a scomparire, era ancora intatta; il che risulta non solo dal disegno stesso, ma anche dalle parole; *cusì apunto ò visto sopra la sua cassa in Roma dove elgi stava in Borgo;* e dietro: *l'arme sua si vedea et si vede ancora sopra alle ffinesttre.*

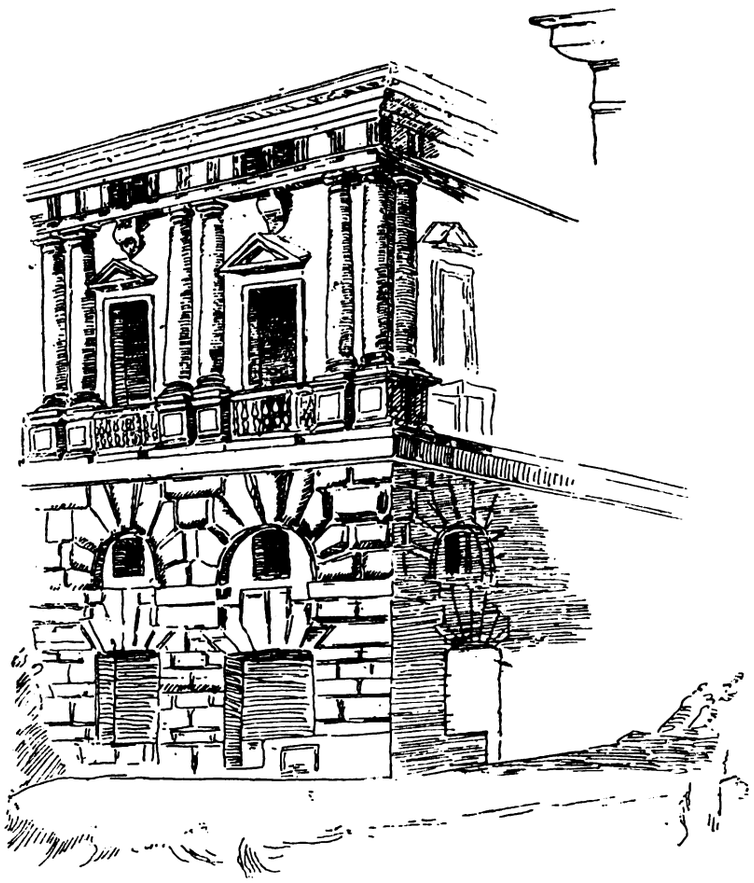
Risolute le altre questioni, una ne resta; cioè di sapere quel che rimanga, nell'interno e ne' muri esterni, della primitiva costruzione: il che sapremo quando il valente architetto Pietro Carnevale, a cui il Ministero, a proposta della Commissione, ne ha affidato l'incarico, avrà compiuto il suo esame.

Quanto allo stemma pubblicato dal Rossi, e che era sulle finestre che guardano la piazza, è naturale che la novità stessa della notizia opponga ad essa una prevenzione d'incredulità, e si dubiti perciò che il buon Alfani sia caduto in errore, attribuendo a Raffaello uno stemma appartenente ad altri. Nondimeno la notizia non è tale da poterla respingere leggermente e senza esame accurato.

Lo stemma ci apparisce in un album araldico, dove la casa di Raffaello è disegnata solo

Digitized by Google

per mostrarci dove esso fosse posto; l'Alfani si dilettava dunque di raccogliere stemmi, e non doveva essere affatto ignaro della materia. Si aggiunga ch'egli era nipote di quel Paride Alfani ch'era stato intrinseco amico e quasi fratello del grande urbinate, del quale certo doveva esser viva in famiglia la tradizione; e però, quando egli afferma esser quella *la vera sua arme*, non è facilmente presumibile che non avesse buon fondamento per affermarlo. Si aggiunga che l'Alfani ci dà i colori dello stemma : ora, donde li ha egli desunti? Ne' molti stemmi in pietra che ci rimangono sulle facciate delle antiche case, non trovo segni indicanti i colori. Che l'arme fosse colorita sovra le targhe di pietra, è cosa così nuova da non ammettere senza prova. Parrebbe dunque che l'Alfani conoscesse da altra parte l'arme che era scolpita sulla casa di Raffaello.



ANGOLO DEL PALAZZO DI RAFFAELLO DISEGNATO DAL PALLADIO
(dall'opera del GEYMÜLLER : *Raffaello Sanzio studiato come architetto*)

Inoltre, le notizie che ora possediamo sui possessori di quella casa, sembrano confermare che quello stemma fosse veramente suo. Esso non corrisponde a quelli dell'Accolti nè del Commendone [1], riportati dal Ciacconio; e poichè le targhe fan parte dell'architettura, e per la loro forma, accennata nel disegno del Palladio, sembrano appunto appartenere al primo periodo

[1] Il Commendone ha nel suo stemma le onde; ma orizzontali e senza sbarra nè campo superiore d'oro, e il colore dell'onde non è rosso, ma ceruleo.

Digitized by Google

del cinquecento, è da credere che fosse in esse scolpito lo stemma del fondatore del palazzo; come del resto si vede che sulle antiche case è scolpito lo stemma del fondatore, e non dei possessori successivi. Dovrebbe dunque trovarsi sulle targhe o lo stemma dei Caprini, che iniziarono la fabbrica, o quello di Raffaello che l'acquistò e proseguì. Ma lo stemma dei Caprini è una capra che appoggiata colle zampe anteriori al tronco d'un querciolo, ne rode le foglie[1]; non si saprebbe perciò a chi altri se non a Raffaello attribuir quello stemma. Nuove indagini potranno facilmente gettar luce su tale argomento e forse rivelarci fatti nuovi, non essendo credibile ch'egli non ponesse la sua arme se non sulle finestre del suo palazzo; intanto dobbiamo esser grati al prof. Rossi del prezioso contributo portato alle memorie raffaellesche, e sollecitarlo a rendere di pubblica ragione gli altri documenti da lui raccolti.

D. Gnoli.

[1] Questo, che anche attualmente è lo stemma dei conti Caprini di Viterbo, si trova nella *Breve storia della città di Viterbo* pubblicata dal Coritini nel 1774.

Digitized by Google

LE SCULTURE DI BENEDETTO ANTELAMI

A BORGO SAN DONNINO

L Lanzi scrivendo che, anteriore a Nicola e Giovanni da Pisa, non avesse visto forse alcuna scultura che pareggiassse la Deposizione di Benedetto Antelami del Duomo di Parma, fece di questo artista un elogio ben grande; ma esso non venne confermato nè dal D'Agincourt nè dal Cicognara, a cui l'Antelami non parve meritevole di menzione speciale fra gli scultori del suo tempo. Nel 1826 J. Koehler riprese l'opinione del Lanzi, proponendo di più l'ardita ipotesi che Niccola, il riformatore della scultura, procedesse da lui e dall'antica scuola parmense : ciò tuttavia parve eccessivo allo stesso Lopez, che illustrò con maggiore ampiezza d'ogni altro le opere dell'Antelami e cercò porne in luce i pregi. Continuarono gli elogi, benchè brevi e in termini un po' generici, il Kugler, il Perkins, il Lübke, lo Schnaasse all'estero, il Selvatico da noi : il Burckhardt nota in alcune opere del nostro scultore la felice estrinsecazione dei concetti, la purgatezza dello stile e l'abilità della esecuzione, in alcune altre il sentimento della natura e del movimento, e negli ornati, di squisito lavoro, un' imitazione d'antichi motivi che fa presagire l'alba del rinascimento. I signori Cavalcaselle e Crowe parlando di lui furono molto più riservati : nella Deposizione del Duomo trovarono appena *un qualche progresso*, riconoscendo però che supera le opere degli altri contemporanei.

L'opinione del Lanzi venne così sostanzialmente confermata dagli scrittori moderni e, secondo essa, l'Antelami prenderebbe, se non il primo, uno de' primi posti fra gli scultori del secolo XII : ciò mi sembra che dia importanza alla ricerca se debbano credersi di lui le numerose e variate sculture della Cattedrale di Borgo San Donnino. Intorno ad esse gli scrittori si mostrano incerti, nè si fermano a parlarne quanto meritano opere che gareggiano per pregi intrinseci con quelle del Duomo e del Battistero di Parma : tentando dimostrare che sono dell' Antelami, avremo quindi anche l'occasione di cercare in che consista la superiorità di lui rispetto agli scultori del suo tempo.

Davanti alla Cattedrale di Borgo San Donnino, in mezzo ai molti ornati scultorî ed architettonici che ne arricchiscono le tre porte, attirano ben presto l'attenzione del forestiero le due grandi statue entro nicchie, fiancheggianti la porta maggiore; perchè nei monumenti dei pe-

Digitized by Google

riodi barbarici o primitivi dell'arte le statue di tutto tondo, grandi quasi al vero ed aventi importanza, non come accessori, ma per se stesse, sono rarissime e inoltre così rozze di forma, così manchevoli nell'espressione, da destare più che altro ripugnanza. Queste invece recano meraviglia, potendosi difficilmente aspettare opere di tal merito da un artefice del secolo XII. Hanno le spalle troppo quadrate, la persona un po' piatta e non piantano a terra colla sicurezza che doveva ottenersi solo due secoli dopo; ma non sono perciò cadenti, hanno proporzioni plausibili e teste, per quel tempo, ammirabili, così per forma come per espressione: la modellatura ne è larga, quadrata, piena di risolutezza, il tutt'insieme grandioso, e l'espressione, non d'attonitaggine melensa come in tante statue, massime se grandi, dei tempi barbari; ma d'austerezza cogitabonda, quale conveniva ai personaggi biblici che rappresentano: il re Davide quella di sinistra, il profeta Ezechiele quella di destra. Chi ha veduto il Davide e il Giacobbe, collocati all'esterno del Battistero di Parma, non può non riconoscere nelle statue

DAVIDE
(Scultura di BENEDETTO ANTELAMI nella cattedrale di Borgo S. Donnino)

di Borgo analogia di tipo, identità di fattura. La barba, spartita in liste fluenti fino al petto, qui è più mossa, colle ciocche che, ondeggiando, in certi punti si scostano e lasciano fra loro qualche vano; ma sono le stesse liste ben distinte e lavorate a fitti solchi paralleli che si vedono a Parma. Le due figure di Davide hanno in capo una corona della medesima forma, come le altre due una specie di camauro, solo diverso in questo, che a Parma appare come velloso, mentre qui è a righe; e la medesima copertura di capo si osserva in due figure della Deposizione parmense firmata dall'Antelami. Tutte e quattro le statue tengono con ambe le mani un lungo cartello pendente, su cui sta scritto il nome del personaggio e una sentenza; ma le due di Parma siedono, mentre queste son ritte; differenza tutta estrinseca. Più forte sarebbe la

Digitized by Google

differenza nelle pieghe delle vesti che a Parma sono abbastanza morbide, qui, massime in certe parti, dure, rettilinee, taglienti, d'un arcaismo sgradevole in contradizione colla vita novella che anima le teste. Su di ciò torneremo; intanto si avverta che anche nel Cristo del Giudizio universale d'una lunetta del Battistero di Parma si nota lo stesso arcaismo spiacente delle vesti, e se nella particolarità delle pieghe le statue di Parma superano quelle di San Donnino, queste superano le prime nella parte più importante che è il capo: rimarrebbe però a cercarsi quanto a ciò contribuisca l'essere le statue parmensi guaste nel naso, il che le deforma. Quello su cui non credo possa nascere dubbio, è che le quattro statue non siano d'un medesimo autore: per spiegare altrimenti l' innegabile analogia loro bisognerebbe supporre che le une fossero dell'Antelami e le altre d'un suo scolaro; ma quando in due opere d'arte, oltre alla somiglianza materiale, si manifesta lo stesso spirito animatore, per modo da non saper decidere quale sia preferibile all'altra, allora non è più da parlarsi di maestro e di scolaro: devono ritenersi d'un artista medesimo; e tanto più nel caso nostro, in cui si hanno opere di pregio tale da non trovarsene altre che, nel loro genere e nel loro tempo, le eguaglino.

Di fianco e in alto di queste nicchie, tra esse e il fondo della porta maggiore, si vedono due angioli a bassorilievo rappresentati in atto d'avanzarsi verso l' ingresso della chiesa con un lungo bordone in mano, e di volgere il capo all'indietro verso alcune persone d'età diverse: queste raffigurano i fedeli che dietro la scorta di quelli battono la buona strada. Sotto di esse e degli angeli stanno rappresentati a schiacciato rilievo, entro rettangoli, dei mostri, fra cui un centauro che fuggendo si volge a colpire di freccia un pacifico cervo intento a brucare un arboscello; i quali mostri simboleggiano forse le tentazioni che i credenti coll'aiuto degli angeli custodi devono vincere e calpestare; e per la spigliatezza dei contorni, come per la finezza dell'esecuzione, palesano lo scalpello a cui si deve il bellissimo zooforo che cinge il Battistero di Parma. Non meno pregevoli sono le figure umane: si osservino preferibilmente quelle di destra, di conservazione perfetta. L'angelo guidatore veste una tunica ad esomide che lascia vedere la vigoria del braccio sinistro, del collo e di metà del petto. Esso con atto pronto volge indietro il capo, ed ha gli occhi animati da una vivezza di sguardo così strana che spinge ad indagare d'onde nasca; allora si osserva che l'incassatura degli occhi, fortemente incavata sotto l'arco delle sopracciglia, forma una penombra in mezzo a cui biancheggia la pupilla formata da un disco piano leggermente rilevato nella convessità del bulbo. Tale insolito modo di rappresentare gli occhi non si trova solamente in quest'angelo: guardando le altre figure della facciata si riconosce che quello era il sistema adottato dallo scultore, sistema usato anche nei marmi parmensi dell' Antelami: ciò fornisce una nuova prova che tutte si devono al medesimo artista. Il problema di dar vita e luce agli occhi fu per gli scultori sempre arduo. Gli egizi ricorsero a mezzi di grande effetto, ma sconvenienti alla severità della scultura; anche i greci non sdegnarono di ricorrere al luccichio delle pietre preziose: essi però usarono per solito e condussero alla perfezione il metodo divenuto classico, consistente nel lasciare il bulbo dell'occhio intatto, senza nulla che indichi nè l'iride nè la pupilla. Durante la barbarie medievale era invalso l'uso di praticarvi un foro che si turava con qualche materia scura: ciò rendeva gli occhi fissi, incantati, sgradevolissimi, e il nostro scultore ebbe l' ardimento di tentare un'altra via; egli diede la solita convessità al bulbo dell'occhio, poi ne tolse dal mezzo una sezione circolare, rendendo piana la parte corrispondente dell'iride. Il diverso giuoco della luce sulla superficie piana e sulla curva, rendendo più scura or l'una or l'altra, fa apparire distinta la cornea dell'iride senza troppo cruda opposizione di tinte. Qualche volta però l'Antelami, non accontentandosi di questo blando effetto, volle ringagliardirlo col rilevare il disco sulla convessità dell' occhio, sicchè fra l'uno e l'altro rimaneva come un gradino. Ciò in alcune figure non guasta, anzi dà all'occhio una potenza di sguardo strana, come nell'angelo di cui ora parliamo; ma in altre diventa una deformità: pare che abbiano gli occhiali. L' ano-

Digitized by Google

nimo scultore, forse contemporaneo all'Antelami, che scolpì i bassorilievi ora collocati sotto la famosa Madonna di Duccio nel Duomo di Siena, immaginò un mezzo diverso: esso lasciò fra le palpebre il marmo sporgente e scabro, perchè la luce nel battere sopra quella scabrosità desse loro un'apparenza di vita. Sono tentativi, benchè non felici, che mostrano lo spirito di ricerca dei due artisti, i quali con un tal modo di rappresentare gli occhi diedero un marchio tutto personale alle loro opere. Ma l'angelo di Borgo San Donnino non mostra la maniera dell'Antelami solo in questo: tutta la figura ha molta analogia coll'angelo che lo stesso Antelami immaginò a guida di S. Giuseppe e della Madonna nella fuga in Egitto del Battistero di Parma, sebbene quest'ultimo abbia minore energia di movimenti e d'espressione; ed ha inoltre non minore analogia con gran numero d'altri angeli del medesimo autore, che soleva rappresentarli colle vesti ad esomide, il petto adiposo, le braccia e il collo grossi e tondi e l'intera persona spirante vigoria. Si potrebbe opporre ancora che questi caratteri provano strette relazioni di scuola, non che siano della stessa mano. A ciò risponde, oltre la vigoria magistrale dell'angelo di cui parliamo, l'impronta originale e sorprendente delle tre figure, che esso angelo guida al tempio: sono un fanciullo, un vecchio calvo ed una donna che nessuno, credo, giudicherebbe del 1100, tanta è la verità dei tipi, la giustezza delle proporzioni, la bontà delle pieghe e la correzione delle gambe nude nel fanciullo e nel vecchio.

Fra queste figure e l'angelo gira l'arco della nicchia che contiene la statua d'Ezechiele: nel catino di essa vedesi un gruppo ad alto rilievo, benchè di piccole dimensioni, rappresentante la Vergine di prospetto, col bimbo in braccio, seduta in mezzo ai rami d'una pianta che la cinge e di cui essa viene come a far parte, per dare forma sensibile al concetto dell'iscrizione posta sull'arco, che dice la verga della virtù aver prodotto il frutto della salute, ecc. Il viso del bambino Gesù, come gli altri scolpiti dall'Antelami, non è piacente; nè meglio riuscito può dirsi quello di Maria, massime per le iridi degli occhi che qui prendono appunto l'aspetto d'occhiali. La pianta, e per essere simbolica, e perchè così si fece in tutti i tempi d'infanzia o di barbarie dell'arte, non ha il naturale aspetto d'un vegetabile, ma quello d'un fogliame ornamentale e simmetrico: essa però fu eseguita colla perizia di scalpello che costituisce un'altra caratteristica del nostro scultore, il quale si mostrò ardito cercatore del nuovo anche negli ornati.

Sopra le figure degli angeli che guidano i fedeli al tempio, in ambedue i lati della porta maggiore si stende una fascia adorna di strette fettucce bucherellate che s'intrecciano, ma non nei modi complicati che si ripetono in tanti capitelli e fregi romanici: qui il motivo è molto più semplice e, se non più bello, più originale. Sopra questa fascia se ne stende un'altra con istorie della vita di S. Donnino, di cui parleremo più innanzi, e sopra di esse una terza, fregiata di fogliami e rosoni, il cui motivo non può dirsi nuovo, trovandosene qualcuno analogo nell'ornamentazione medievale; ma se non è nuovo, è rinnovato, ringiovanito, ravvivato, come si ravvivano le piante ai tepori della primavera. Si compone del gambo d'un viticcio adorno di fogliami, che gira in tondo su se stesso, e nel mezzo delle volute, che così forma, si apre ora con un ciuffo di foglie a palmetta, ora con un rosone. Fra una voluta e l'altra le estremità dei rami sempre più assottigliate, ma anch'esse adorne di piccole foglie e di corimbi, s'intrecciano fra di loro in modi complicati, agili, molto artistici. L'esecuzione è accurata e nel tempo stesso libera; le foglie sono modellate in modo sommario, ma franco; i contorni abilmente staccati dal fondo, e le frappature poste in risalto da ben distribuiti fori di succhiello; gli steli s'intrecciano, s'aggruppano, si sovrappongono, passano gli uni sotto gli altri, senza che nè le curve dei contorni, nè il tondeggiare delle forme perdano la naturalezza o la spontaneità. È un fare caratteristico che si ripete in genere negli ornati dell'Antelami a Parma, e in modo particolare in alcuni fregi di motivo strettamente analogo a questi. Uno è quello che gira intorno ad una delle lunette esterne del Battistero, solo reso più semplice e coi corimbi sostituiti da calici di papavero. Analogia più stretta, anzi quasi identità col fregio di Borgo, si trova nell'altro

Digitized by Google

che fascia la bellissima urna battesimale che è nell'interno del Battistero: solo qui ai corimbi furono sostituiti degli uccelletti che stanno tra i fogliami. Altro fregio analogo, ove però si spiega ancor meglio il sentimento decorativo dell'Antelami, si ha negli avanzi dell'ambone del Duomo, in cui è rappresentata a bassorilievo la Deposizione. Questa è incorniciata da un fregio col solito motivo, ma eseguito scavando il marmo e turando l'incavo con materia nera a guisa di niello; sopra di esso poi si stende la cornice a rilievo, su cui è ripetuto pure a rilievo lo stesso fregio, ma pel diverso modo di rappresentazione l'identità del motivo produce armonia senza che quasi si avverta la ripetizione. Per l'esecuzione, l'ornato a rilievo diversifica poi anche dagli altri ora descritti, perchè i rosoni sporgono a quasi tutto rilievo, colmando la gola della cornice, mentre gli steli intrecciantisi al solito modo sono a rilievo stiacciato e ne assecondano la curva. Ne viene un complesso ricco, armonico, originale, d'effetto molto bello.

Dei tre pezzi di marmo, dei quali è formata la cornice, quello di mezzo a primo aspetto sembra o corroso dalle intemperie o appena abbozzato; ma osservando meglio si vede che il suo aspetto diverso viene dalla lavorazione di gran lunga inferiore a quella delle altre due parti. Esso serve a determinare il tempo delle vecchie sculture di Fornovo (il luogo della famosa battaglia) che per la rozzezza loro potrebbero credersi più antiche di quello che sono, e non sarà inutile farne qui cenno. Un bassorilievo all'esterno della chiesa rappresenta, con invenzioni grottesche, la punizione dei peccati mortali all'inferno; un altro rappresenta due cariatidi, due lottatori seminudi e una figura in piedi. Nell'interno, agli angoli dell'edificio corrispondenti alla facciata, v' hanno due statuette di santi, e, oltre ad otto capitelli con ornati e figure sui pilastri, un largo bassorilievo in marmo che serviva già di paliotto all'altar maggiore, ora incastrato nella parete di sinistra. In esso è rappresentata la storia d'una giovane santa con gran numero di figure, le cui ridicole sproporzioni e gli occhi rappresentati in modo infantile, a guisa di bottoni con cerchietti al contorno e un foro nel mezzo, le farebbero credere della prima metà del 1100, se la cornice che cinge il bassorilievo e che si ripete in qualche parte degli altri due posti all'esterno, non avvertisse che sono l'opera d'un rozzo imitatore dell'Antelami. Il motivo dell'ornato è identico a quello dei fregi di Parma e di Borgo ora descritti, ma eseguito così male che nè buon andamento nè buona forma hanno neanche gli steli dei fogliami, ossia quel che c'era di più facile. Morto l'Antelami, essendosi forse spezzata una parte della cornice del suo ambone, si sarà dato l'incarico a quell'anonimo scultore d'innestarvene un nuovo pezzo, ed egli si servì poscia del motivo ornamentale imitato anche ne' lavori suoi. Ma se gli ornati, benchè alla peggio, mostrano d'onde furono presi, le figure non lasciano scorgere alcuna influenza dell'Antelami, salvo in qualche partito di pieghe, sicchè, per quanto corto d'ingegno fosse quel povero artefice, non si può crederlo vero scolaro di lui.

Vedemmo che nel catino della nicchia contenente la statua d'Ezechiele, a Borgo San Donnino, fu posta una figura allegorica della Madonna: nel catino della nicchia corrispondente fu posta la Presentazione al Tempio. Non può lodarsi l'idea bizzarra di collocare delle figurette ad altorilievo in un luogo, ove per necessità devono pendere fortemente all'infuori; ma prescindendo da ciò le figure sono pregevoli, in ispecie la Vergine di molto bel tipo, tanto vista di profilo che di prospetto. Uguale bellezza trovasi nella Vergine dell' altra Presentazione esistente nell'interno del Battistero di Parma. Ma non può dirsi altrettanto delle Madonne più grandi e di tutto tondo che vedonsi, una sopra la porta maggiore dello stesso Battistero, l'altra in una nicchia del campanile di Borgo San Donnino. Esse per tipo, abiti, fattura, come pel tipo del bambino Gesù, mostrano d'essere opera dell' Antelami, il quale però mal potrebbe giudicarsi da queste opere sole: fosse per la grandezza delle dimensioni, fosse per aver voluto rappresentarle gravi e maestose, fosse per tenersi fedele a forme tradizionali, egli con la pesantezza e rigidità dell'insieme, con la larghezza e il quadrato delle mandibole, con le guance piatte diede loro qualche cosa d'antiquato e di sgradevole che non lascerebbe indo-

Digitized by Google

vinare nell'Antelami l'autore di tante altre figure così arditamente nuove e piacenti. Anche nelle figure di Gesù bambino la pesantezza del capo e il realismo accigliato dei tratti che si ripetono in tutte, così a Parma come a Borgo, porgono una nuova prova dell'identità del loro autore, e mostrano l'influenza dell'arte bizantina, la quale diede spesso al bambino Gesù tali caratteri. Ma dei rapporti fra l'Antelami e l'arte o maniera bizantina si dirà qualche cosa più innanzi.

Ma l'Antelami e chi gli commise la decorazione della facciata non poteva dimenticare il santo martire, sul cui sepolcro fu edificato il tempio. E le storie della sua vita vedonsi rappresentate su d'un fregio che col suo mezzo forma l'architrave della porta maggiore; continuano nella strombatura dividendo le colonnine diritte dai cordoni che si curvano a formarne l'arco, secondo lo stile dell' architettura romanica; e si prolungano anche ai lati, fuori del pronao, sopra le nicchie colle statue di Davide e d'Ezechiele che abbiamo descritto. Gli episodi della leggenda si seguono senza divisione alcuna e sono rappresentati a bassorilievo, le figure occupando l'intera altezza del fregio. Dapprima vedesi l'incoronazione dell'imperatore Massimiano, la cui corona aveva in custodia San Donnino; poscia il santo con due suoi compagni che chiede all'imperatore, seduto in trono, la licenza di partire dalla corte per servire a Dio, il qual fatto però non si accorderebbe colla narrazione accettata dalla chiesa. In alcune di queste figure le iridi degli occhi paiono davvero occhiali; le teste sono pesanti, ma vivaci. Si vede poi Massimiano seduto che, lisciandosi la barba, medita sulla fuga de' suoi soldati cristiani, i quali si vedono lì presso andarsene in fila, sempre più coperti da un dosso di monte, che indica i luoghi impervi da loro percorsi per non essere raggiunti: qui sono degne d'attenzione le barbe dei fuggiaschi, non rappresentate con solchi troppo uniformi come altrove, ma svariate e mosse in modo nuovo. Le storie dell'architrave in continuazione di queste cominciano con una delle goffaggini proprie dell'arte nell'infanzia: una torre alta come le figure umane, alle cui finestre s'affacciano grosse teste di prigionieri; e che siano tali dimostra la gran porta chiusa a catenaccio, posta al piede della torre. Presso questa corrono due guerrieri a cavallo colla spada sguainata, inseguendo il santo pure a cavallo, non armato d' altro che d'una crocetta. Una seconda torre con altri prigionieri alle finestre accenna alla continuata cattura di altri fuggiaschi, e due nuovi guerrieri a cavallo mostrano la continuazione dell'inseguimento del santo. Nelle gambe dei cavalli correnti lo scultore volle indicare troppo la muscolatura, che rappresentò alla guisa delle sculture assire, nè si direbbe opera di chi seppe eseguire i bellissimi animali del Battistero di Parma. Dopo viene la Decapitazione del santo, di cui due angeli a volo sono scesi a raccogliere il capo reciso: questi angeli possono considerarsi come una firma dell'Antelami, che ne fece dei somiglianti a Parma tanto nel Battistero quanto in Duomo, ed altri somiglianti se ne vedono a Borgo. All'estremità dell'architrave fu rappresentato il santo che col proprio capo fra le mani attraversa il Sisterione. Continua poi la serie delle storie colla rappresentazione dei miracoli che per brevità si omettono.

Uno di questi miracoli si trova ripetuto sul pronao della porta piccola di sinistra, insieme ad alcune altre storie. Non si comprende la ragione di tale replica; osservo solo che queste figure, come altre del medesimo lato sinistro della facciata, rappresentanti in tre episodi la storia dei Re Magi, sono più sproporzionate e difettose di quelle descritte fino ad ora, benchè vi si notino molti dei caratteri propri all'Antelami : ne manca tuttavia uno, ed è la conformazione degli occhi, i quali hanno la pupilla raffigurata da un foro. Queste parti possono quindi credersi eseguite da uno scolaro, che avrà forse aiutato il maestro anche nell'architrave della porta maggiore, ove notammo nelle gambe dei cavalli il difetto che si ripete in ugual modo nei cavalli dei Re Magi in viaggio. Ad un artefice molto più scadente e da credersi anteriore devesi la Madonna circondata da fedeli che sta nella lunetta della medesima porta di sinistra.

Nel timpano della porta di destra venne rappresentato un santo vescovo seduto di fronte e a rilievo molto schiacciato, superando felicemente gravi difficoltà. Nella lunetta sottoposta

Digitized by Google

un piccolo angelo che calpesta e trafigge un drago ha proporzioni più tozze, ma evidente analogia con parecchi altri dell'Antelami. Una rappresentazione insolita all'Antelami, come al suo tempo, è invece quella che vedesi lì presso, nella grossezza dell'arco che gira sulla porta, alla sua impostatura di sinistra, raffigurante ad alto rilievo Ercole che uccide il Leone. Sopra le figure sta scritto *Fortis Hercules*, ma l'iscrizione non era necessaria nè per comprendere il soggetto nè per accorgersi che in Ercole lo scultore volle porre i caratteri della forza. L'Ercole ha per unica veste una pelle d'animale gettata sulle spalle e chiusa a tracolla sul petto, ove si annodano fra loro le zampe; le braccia, le gambe e la spalla sinistra rimangono così scoperte, mostrando col loro tondeggiare adiposo la robustezza propria a quel personaggio,

ERCOLE CHE UCCIDE IL LEONE
(Scultura di Benedetto Antelami nella cattedrale di Borgo San Donnino)

la quale si completa nel collo corto e grosso, nella testa rotonda e nel viso esprimente risolutezza. Colla destra egli tiene alzato per la coda il leone che spenzola verso terra dando gli ultimi tratti, mentre colla sinistra gli assesta un colpo di clava sul capo: di quest'ultima rimane l'estremitá ricurva, ma la mano e l'avambraccio furono spezzati. L'Ercole ha i capelli ricciuti, ma è imberbe e manca pure di qualsiasi altro carattere che comprovi l'imitazione di qualche opera antica d'eguale soggetto: ciò lascia supporre che l'Antelami nell'immaginare il suo gruppo siasi unicamente ispirato alle tradizioni letterarie, e mostra con quanto ingegno abbia saputo comprenderle e interpretarle, non solo col trovare forme e caratteri convenienti al soggetto, ma col serbare la semplicità e grandiosità proprie dell'arte antica. La testa è troppo grossa (non tanto però quanto appare dalla incisione tratta da una fotografia ove, per la convessità dell'arco, l'immagine venne deformata, il modellato delle carni povero, esa-

Digitized by Google

gerati i tendini del piede, non giuste le proporzioni, sicchè gli Ercoli rappresentati da Niccola Pisano nel pulpito di Pisa e da Andrea Pisano nel campanile di Giotto lo superano di molto: ma in questi l'imitazione delle antiche forme è palese, laddove nell'Ercole dell'Antelami pare piuttosto di scorgere il ricomparire dello spirito antico.

Di fronte all' Ercole, presso l'altra impostatura dell'arco, l'Antelami scolpì un gruppo di non inferiore bellezza, formata da un grifo che ghermisce per la schiena un cervo; con questo di notevole nell' esecuzione, che dal corpo dei due animali ad alto rilievo l' artista riuscì a passare al rilievo schiacciato nelle gambe del cervo, per eludere la necessità di dar loro un sostegno, senza che questo brusco cambiamento offenda l'occhio. Ci si vede l'abilità dello scultore che diede così agili curve, così sapienti forme agli animali del Battistero di Parma. Negli arieti che sostengono sul dorso le colonne del pronao di questa porta, come nei grossi leoni della porta maggiore persistono i difetti del tempo: per sfuggirli in animali non piccoli e di tutto rilievo sarebbe occorso l'aiuto di qualche scultura antica del genere, quale ebbero Nicola Pisano e Nicola da Foggia un secolo dopo. Anche non riuscendo bene come questi ultimi, l'Antelami, se avesse avuto davanti un esemplare antico, ne avrebbe tentato l'imitazione e se ne vedrebbe l'effetto. Ma negli animali piccoli egli non fu meno valente che nelle figure umane, siano essi fantastici come quelli di Borgo che abbiamo citati e la bellissima chimera a testa di giovane del Battistero di Parma, o reali come i cavallini e i torelli d'una lunetta all'esterno del Battistero e il lento asinello della Fuga in Egitto nell'interno, o satirici come il lupo d' una delle formelle all'esterno, con un berrettino da prete in testa e un' espressione umana nel suo muso di bestia, comicissima.

Prima di passare nell'interno del Duomo per esaminare le non molte sculture dell'Antelami che vi si trovano, deve darsi un'occhiata al complesso delle tre porte che formano la sola parte compiuta della facciata, non perchè il rimanente sia rovinato dalle intemperie, come dice il Selvatico, ma perchè il lavoro di rivestimento fu sospeso appena terminate le porte. Più attendibile è l'opinione dello stesso Selvatico, che lo scultore ne fosse anche architetto, tanto la scultura vi prevale alla sesta. L'invenzione propriamente architettonica si riduce infatti a poca cosa, non essendo altro che la ripetizione dei soliti motivi allora in uso, quali vedonsi nelle vicine cattedrali di Parma, Modena e Piacenza. La differenza caratteristica delle porte di Borgo sta nella copia delle sculture e nel loro merito. Esse però in alcune parti hanno il difetto di non formare un tutto organico; organico, intendo, nel concatenamento ornamentale architettonico, chè, quanto al concetto, esse avranno certo un legame logico. Difetto, del resto, comune a non pochi altri monumenti del medioevo, in cui gli accessori ornamentali e scultori sono distribuiti e ravvicinati in un modo che ha ancora dell'infantile.

Entrando nel Duomo si vede sul primo pilastro di destra la Caduta degli angeli ribelli, lavoro mal riuscito, su cui non ci fermeremo. Proseguendo nella navata laterale di destra si trova addossata all'ultimo pilastro una pila per l'acqua santa, sostenuta da una delle solite cariatidi sedute, colla tazza adorna da mezze figure ad alto rilievo che mostrano anch' esse il fare dell'Antelami; ma sono così consunte e malconce da non potersene apprezzare l'importanza. Belle e conservate sono invece le sculture del coro, benchè per la loro altezza e per la poca luce si veggano con difficoltà.

Alla sommità del catino, da un tondo entro cui sta l'agnello mistico a bassorilievo, si dipartono sei costoloni a raggiera che, giunti ove la convessità del catino finisce con una cornice e comincia il semicerchio del coro, continuano in forma di lunghe colonnine addossate alla parete, finchè terminano ad un tratto sostenute da altrettante cariatidi che sporgono dal muro a guisa di mensole viventi. Altre figure stanno in alto, fra i costoloni. Nel mezzo Gesù Cristo ad alto rilievo seduto di prospetto col libro tradizionale tenuto dalla sinistra diritto e aperto sul ginocchio, e colla destra alzata a benedire: l' Antelami gli diede il tipo usato anche nel Cristo del

Digitized by Google

Giudizio Universale di Parma. Fra i costoloni fiancheggianti la detta figura stanno i simboli degli Evangelisti, e alle due estremità, fra gli ultimi costoloni, si hanno due angeli con partiti di pieghe più larghi e più semplici di quelli di Parma.

Delle dieci figure che fanno da cariatidi, la prima, dovendo collocarsi in un angolo, dallo scultore fu posta giudiziosamente di sbieco. La seconda sostiene la sua colonna con spalle eccessivamente grosse. La terza, dovendo sostenere una colonnina piccola, è rappresentata da un bimbo in camiciola che si presta al suo ufficio di buona voglia e con grazia: ha viso tondo e piacente e capelli ricciuti. La quarta è raffigurata in un vecchio, nell' atto di muovere un passo, senza mostrarsi oppresso dal peso della colonna. Per la quinta l'artista immaginò un giovane tutto nudo, inginocchiato con un ginocchio solo, la sinistra alzata a tener ferma la colonna sopra la spalla, la destra posata al fianco: la bocca, piuttosto che contratta per lo sforzo, pare che sorrida. Ognuno vede quanto fosse difficile la posa d'una tal figura e più il rappresentarla nuda, nè l'Antelami è riuscito a farla corretta; ma avere schivato il grottesco e il ridicolo è già molto. L'Antelami, tenuto conto del tempo, vi dimostra il raro sapere che si scorge nelle parti nude di tante sue figure di Parma. I nudi del Giudizio Universale del Battistero al Lopez parvero, a ragione, *superiori a quello che potrebbe attendersi dai tempi dell'Antelami.* Sono figure dalle membra atticciate e uniformi, ma notevolissime, benchè abbiano il capo troppo grosso ed apparisca molto convenzionale l'attacco delle braccia alle spalle. A proposito di quest'ultimo difetto devono tuttavia osservarsi il Gesù battezzato nell'architrave della porta maggiore e il terz'angelo a sinistra entrando nel Battistero per l'ingresso attuale: in quelle due figure la spalla e il braccio ignudi mostrano vera ricerca della robusta struttura anatomica di tali parti. Nudi anche più notevoli trovansi nelle storie d' Adamo ed Eva rappresentate sui capitelli che sostenevano già l'ambone del Duomo e che ora si conservano nel Museo d'antichità parmense. Ma non si creda che siano nella rappresentazione del primo peccato: ivi Adamo ed Eva sono completamente vestiti (sarà la veste dell'innocenza); sono invece nudi ove si vergognano appunto di ciò, nella cacciata dal paradiso terrestre, ed ove Iddio li rimprovera della disobbedienza commessa. In quest' ultima scena Dio, sotto forma di giovane imberbe, per la dignità dell'atteggiamento, per la bellezza del tipo, per l'espressione seria e alcun poco amareggiata, e di più per una cert'aria di gentilezza nuova, annunzia veramente, insieme alla nuda figura d'Eva, il rinascere dell'arte; esso ha però troppo grosso il capo. E nella testa d'Eva (benchè anch'essa troppo voluminosa) par di scorgere il primo albore dell'antica bellezza classica rinascente, che si riflette pure sulle membra, non più deformi nè ridicole, ma abbastanza proporzionate e mosse, tondeggianti, morbide ed ispirate da manifesto sentimento della bellezza femminile : ciò si osserva anche nel torso d'Eva dopo il peccato, ove le spalle, il seno e l'alto del petto furono eseguiti con amore intelligente. Molto meno felice è il tipo d'Adamo che ha le guance non abbastanza modellate e quasi gonfie, nel modo che si vede in parecchie figure della Deposizione. Ma nel giudicare di questi capitelli è necessario tener conto delle mutilazioni e delle smussature, specialmente nei nasi, che deformano gran parte delle figure.

Tornando al coro di Borgo S. Donnino, diremo che le ultime cariatidi non possono veramente dirsi tali, non essendo in atto di sostenere le colonne sotto cui stanno : esse rappresentano l'Annunciazione, S. Giuseppe e la Madonna col bambino, e fu poco felice il pensiero di farle servire da mensole. Fu invece felicissimo quello di dare alle vere cariatidi non corpi sgraziati di gobbi o di panciuti, come usarono altri, nè l'espressione di *rancura* descritta da Dante, ma aspetti che non offendono il sentimento del bello. L'Antelami scolpì cariatidi anche nel modo usuale, e sarebbe forse arrischiato l'asserire con sicurezza che, ideando quelle del coro di Borgo, avesse proprio il deliberato proposito di sfuggire il deforme; tuttavia è un fatto ch'egli preferì mostrare la sua valentia nel rappresentare giovani piacenti, membra nude,

Digitized by Google

figure gradevoli, palesando anche qui un'ispirazione giovanile e nuova verso la bellezza, quale ammiravasi in natura e nell'arte de' buoni tempi.

L'Antelami seppe sciogliersi dalle pastoie bizantine: lo nota con ragione il Lopez; ma, riconosciuto che lasciò le forme rese materiali e come mummificate dalla tradizione, bisogna anche riconoscere che dalle stesse forme, vivificate e come fatte sue, egli trasse molti elementi della maniera propria. Se si guardano i pochi avanzi di sculture parmensi anteriori a lui, come i capitelli di Santa Croce, il fonte battesimale di Vicofertile e le statuette addossate all'urna che sta sotto l'altar maggiore del Duomo, le quali, se non sono bizantine, sono però estremamente rozze, si vede che egli nulla o ben poco potè apprendere da esse. Se si guarda invece il piccolo bassorilievo con iscrizione greca, rappresentante il battesimo di Cristo, che si trova nella chiesa di Collecchio (a pochi chilometri da Parma), si vede che, sebbene anche esso sia rozzissimo, pure nei capelli dell'angelo disposti all'antica, nella fronte larga e nel naso regolare traluce ancora alcun che di buono; come un resto di mossa dignitosa persiste nel capo del Salvatore. Ma non è da questo marmo che può desumersi quanto di buono si conservasse nelle tradizioni bizantine: esso dimostra solo che qualche poco ne rimaneva anche nelle opere più scadenti e che nel territorio parmense non erano ignote le sculture di stile bizantino, benchè molto più rare delle pitture. L'Antelami può avere avuto sott'occhio dei marmi o degli avorî andati poi dispersi; avrà certo potuto studiare dei dipinti. Gli affreschi che coprono gran parte del Battistero, dimostrano quanto vive durassero le tradizioni bizantine anche dopo l'Antelami, il quale ebbe quindi modo di ricorrere alle fonti, a cui attinsero i pittori che lavorarono in Parma, in Reggio e in altri luoghi di quelle provincie. E gli affreschi eseguiti presso le sue sculture, a decorazione del grandioso edificio che probabilmente aveva egli stesso innalzato, mostrano a chiare note quanto un ingegno come il suo potesse giovarsi delle forme tradizionali di quella scuola, nelle composizioni, nei tipi, nelle vesti, nei nudi, in ogni parte. La dignità in Cristo e nella Vergine, l'austerezza nei profeti e negli apostoli, la bellezza negli angeli, la ricchezza e varietà dei partiti di pieghe in quasi tutte le numerosissime figure di quella gran volta destano l'ammirazione di chi sa osservarle prescindendo dai modi arcaici dell'esecuzione. L'Antelami non potè studiare questi affreschi, ma non esiste il menomo dubbio ch'essi non siano la ripetizione di forme usate da secoli, e l'Antelami potè studiarle, ove le avranno studiate gli autori degli affreschi. I suoi Cristi benedicenti, gli angeli colla tunica ad esomide, gli altri vestiti di dalmatica, si trovano ripetuti gran numero di volte colle stesse linee generali nei dipinti, nei mosaici, negli avorî, nelle miniature, eseguiti così in Italia come nell'Oriente. La sua bella Annunziata del Battistero è certamente d'origine bizantina come il Giudizio Universale e tante altre sue composizioni; ma accogliendo dalla tradizione ciò che gli parve degno d'essere conservato, fece come fecero dopo lui Cimabue e Giotto, che pure si riconoscono quali riformatori della pittura, perchè anch'essi modificarono, tolsero, aggiunsero secondo che parve loro meglio, e così trasformarono un'arte decrepita e morente in un'arte giovane e piena d'avvenire. L'Antelami si sarà valso di tutte le manifestazioni delle arti grafiche da lui potute osservare, tavole, affreschi, mosaici, marmi, avorî, pergamene, sigilli, monete; ma prima del suo tempo le opere di rilievo erano molto meno numerose delle pitture e scarse poi affatto le grandi statue di tutto tondo e gli alti rilievi: egli aveva quindi due gravi difficoltà da vincere: la traduzione (per così esprimersi) delle pitture che imitava, in isculture, e delle piccole figurette a rilievo in figure grandi. Con quanto ardimento e con quali felici risultati l'Antelami le abbia affrontate, si è tentato mostrare descrivendo le sculture di Borgo; ma per giungere a tanto non si valse solamente del suo buon giudizio naturale, rendendo più conformi al vero e rianimando forme tradizionali: egli, oltre a questo, ardì risalire all'arte antica.

Il Lopez, così temperato nella lode e cauto nei giudizi, lo riconobbe scrivendo che « in

Digitized by Google

alcuni alti rilievi e nelle statue apparisce una qualche imitazione dello stile romano, particolarmente nel gettar de' panni. I due angeli che stanno nelle nicchie (*all'esterno del Battistero*), se sono opera dell'Antelami, confermerebbero questa nostra opinione. La sveltezza delle mentovate statue, specialmente di quella a destra, l'aria delle teste, il movimento dei capelli, e sopratutto le pieghe c'indurrebbero a reputare tali sculture per le migliori prodotte dallo scalpello di lui, e per un'imitazione d'antichi marmi ». In parecchi angeli dell'interno del Battistero i partiti delle pieghe mostrano d'aver avuto a punto di partenza figure bizantine, ma in altre si scorge l'influenza di sculture romane : tale è l'angelo che trafigge il drago a destra entrando dalla porta di mezzogiorno, le cui pieghe perciò ricordano quelle dei due angeli all'esterno, che si direbbero imitati da qualche figura togata della decadenza. È supponibile che l'Antelami riuscisse a togliere dalle vesti bizantine che imitava il rettilineo e il convenzionale che le guasta, coll'osservazione de' marmi romani, continuando tuttavia ad usare di preferenza motivi bizantini, che trovava abbondanti, variati e adatti ai soggetti religiosi nei dipinti allora comuni, mentre saranno stati scarsi gli avanzi di sculture antiche. Queste però bastarono ad allargargli le idee, a raffinargli il gusto, a fargli distinguere ciò che nelle opere di stile bizantino era da accogliersi e ciò che era da rigettarsi. Può vedersene una prova negli angeli di cui ora parliamo, ponendoli a confronto con quelli dipinti presso a loro. I dipinti sono posteriori, ma, come dicemmo, ripetono forme ben più antiche, e gli angeli hanno buoni volti, ma lo sguardo un po' torvo e il naso aquilino che erano tradizionali. L'Antelami ne tolse fogge di vesti, linee generali, partiti di pieghe; ma, quanto ai volti, preferì le forme più corrette e l'espressione più serena delle statue antiche. Così si spiega il bel tipo di tante sue figure che non è in modo pretto il classico dell'antichità, ma si mostra illeggiadrito dall'osservazione dei marmi ed anche delle monete antiche. L'influenza di queste ultime può indicarsi nella lunetta esterna della porta di mezzogiorno del Battistero, ove il sole e la luna sono rappresentati entro dischi da due figurine su due bighe, tirate, una da cavalli, l'altra da tori in rapida corsa, che fanno ad esse ventilare le vesti dietro la persona e piegare questa all'innanzi per tenersi in piedi. Da questi due dischi, come dai due sovrapposti con mezze figure umane, spira un'aria antica innegabile, che tuttavia non produce nelle teste monotonia di tipo. Neanche le teste degli angeli sono uniformi : negli uni per la minutezza e il tondeggiare delle parti domina la grazia, negli altri pel naso più spiccato e forte e pel quadrato delle mandibole prevale la forza, e nei due delle nicchie esterne, lodati dal Lopez, forza e bellezza armonizzano fra loro.

Nelle opere di Niccola Pisano, e specialmente nel suo pergamo di Pisa, l'imitazione dell'antico è patente : nelle opere dell'Antelami essa non giunse a togliere o nascondere l'influenza bizantina, nè a suggerire allo scultore regole fisse. Egli anzi continuò sempre a cercare, a tentare, a procedere barcollando, come fa chi cammina per luoghi sconosciuti e con scarsa luce. Indi le disuguaglianze fra le varie sue opere che porrebbero nell'imbarazzo chi volesse disporle in ordine cronologico. Indi figure tozze vicino ad altre slanciate e di buone proporzioni; pieghe semplici, un po' rettilinee e taglienti, ma ragionevoli ed anche belle, presso ad altre di durezza e uniformità sgradevolmente antiquate; teste pesanti e sproporzionate al resto della persona, vicino ad altre leggiere e pronte. Guardando le grandi figure della Vergine e di Cristo che tengono il primo luogo sopra le porte del Battistero di Parma, non s'immaginerebbe di vedere poi dello stesso artista figure di tutt'altro pregio; come guardando la sua Deposizione del Duomo, senza esaminarla colla dovuta attenzione, difficilmente lo si crederebbe capace di scolpire certe figurine dei capitelli che facevano parte dello stesso ambone. A studiare le opere dell'Antelami s'incontrano spesso di queste sorprese, e l'inaspettato non è una delle minori loro attrattive.

Un anno dopo che l'Antelami ebbe inciso sulla sua Deposizione la data del 1178, Barisano

Digitized by Google

da Trani segnava la data del 1179 sulla porta in bronzo che aveva eseguito per la cattedrale di Ravello, e probabilmente solo un anno più tardi aveva compiuto un'altra porta pure in bronzo Bonanno da Pisa per la cattedrale della sua patria. Non potrebbe desiderarsi di meglio per fare un confronto, che noi tuttavia restringeremo a poche parole.

La porta di Barisano gareggia in merito colle opere dell'Antelami, ma palesa evidentemente la propria derivazione diretta dall'arte bizantina: si trova la ragione di ciò nelle vicende politiche delle provincie napoletane, e non viene scemato il merito dell'artista, che dalla imitazione d'un'arte morente seppe trarre un'opera piena di vigore, senza la freddezza e la materialità di chi è solo capace di copiare. Egli si mostrò meno originale dell'Antelami, ma più corretto ed eguale: gli strettissimi rapporti della sua città nativa coll'antica civiltà bizantina, la molteplicità delle opere bizantine ch'egli potè studiare, l'educazione artistica probabilmente avuta da bizantini artefici gli diedero aiuti che mancarono all'Antelami; ma lo legarono anche alla tradizione con lacci molto più forti di quelli che lo scultore parmense riuscì a spezzare. Questi però liberatosi da pastoie che, se erano un impaccio, erano anche una guida, dovette poi affrontare la difficoltà d'aprirsi una via da solo, qualche volta incespicando, qualche altra cadendo. Bonanno da Pisa prese a punto di partenza vecchie forme e vecchie composizioni; ma o per la mancanza di buoni esemplari e della buona educazione che ebbe Barisano, o per la mancanza dell'ingegno grande che ebbe l'Antelami, o per tutte e due le mancanze unite, ci lasciò opere di gran lunga inferiori a quelle degli altri due artisti suoi contemporanei. Non erano, del resto, molto migliori di lui gli altri scultori toscani: Bonamico, Gruamonte, Adeodato, Rodolfino, Enrico, Guidetto che lavorarono sullo scorcio del secolo a Pisa, Lucca e Pistoia, e rimasero molto al disotto dell'Antelami. Alcune figurette a bassorilievo d'un arco che ora si conserva nel Museo Nazionale di Firenze, più antico d'un solo anno della Deposizione dell'Antelami, rivela un artista d'ingegno, ma ignorante affatto, il quale, in confronto dello scultore di Parma, operava da ragazzo. D'un altr'anno anteriori a questo bassorilievo sono quelli che Milano fece scolpire a memoria della sua ricostruzione e a dileggio di Federico Barbarossa e di sua moglie: il Perkins, senza molto esagerare, chiama tali figure marionette. Neanche le sculture di Ferrara, Modena e Verona eseguite nel secolo XII possono gareggiare colle parmensi: lo potrebbero solo le figure della porta in bronzo che Pietro e Uberto da Piacenza fusero nel 1196 pel Battistero di S. Giovanni Laterano, se il disegno datone dal D'Agincourt fosse esatto; ma io non ho veduto l'opera originale.

Se si accettassero per vere le osservazioni sovraesposte, ne verrebbe di conseguenza che aveva ragione il Lanzi quando diceva di credere che innanzi a Niccola Pisano nessuno scultore avesse pareggiato il nostro Benedetto; ne verrebbe inoltre che gli scrittori d'arte non resero a questo piena giustizia, limitandosi a riconoscere con poche parole la sua superiorità rispetto ai contemporanei ed accennando appena alle sculture di Borgo San Donnino.

G. B. Toschi

Digitized by Google

LORENZO DA VITERBO

QUANTI SANNO in Italia che è vissuto un Lorenzo da Viterbo che ha lasciato a venticinque anni un'opera di pittura tanto mirabile da meritargli uno de' primi posti nella storia dell'arte italiana?

Di fronte a una porta di Viterbo detta altre volte *dell'Abate* e di *S. Matteo*, dischiusa tra le fosche cortine e i bastioni a merli fra i più caratteristici che mai cingano città italiana, sorgono la chiesa di Santa Maria della Verità e il convento già abitato dai Padri Serviti. La chiesa è soppressa; il convento è convertito in scuole, ma la poesia del luogo, per le leggende popolari, per la solitudine e per l'antichità dei monumenti circostanti, scuote profondamente l'animo dei pochissimi forestieri che si recano a Viterbo.

La leggenda che diede nome di *Verità* alla chiesa de' Serviti è semplice e devota. Nel bel maggio del 1446, mentre tre fanciulli di circa dieci anni pregavano innanzi un'imagine della Vergine, che vi si trovava dipinta in una tavola di legno, la Madonna vestita di bianco apparve sull'altare fra due angeli e incominciò a cantare preghiere con loro. « Li mammolini, sbigottiti, fuggirno gridando e annunziando la detta cosa » [1]. Però non furono creduti, anzi furono derisi. Ma poi « ponendo cura nel viso della figura della nostra Donna... viddero versare dal viso a poco a poco gocciole di sangue ». La leggenda crebbe per virtù degli stessi avversari, fra' quali un frate. Uno dei tre fanciulli « il figlio di Giovanni da Rezzo, non fuggì, ma rimase dentro a vedere, e disse che la Nostra Donna lo chiamò, e lui andò innanzi colle braccia piegate, e vidde sempre nel detto altare la detta donna vestita di bianco, che si spicciava il viso e teneva una frusta in mano ».

Il Giani, ne' suoi *Annali della Religione dei servi di Maria* citati dal Bussi, e il Bussi stesso [2], quantunque dichiarino di seguire il vecchio cronista viterbese, ampliano la storia aggiungendo che il « vescovo per chiarirsi di un fatto di tanto rimarco, prese per espediente di atterrire i fanciulli con minaccie, e con isferzate, acciocchè desistessero da tali assertive, a cui gli stessi con sempre maggior fermezza replicando, che quello che dicevano era la verità, da queste loro parole fu pigliato motivo di denominare in appresso non meno l'imagine che la chiesa di *Santa Maria della Verità* ».

[1] *Cronache e statuti della città di Viterbo, pubblicati ed illustrati da* IGNAZIO CIAMPI. Firenze 1872, in-4°. - V. a pag. 203 della *cronaca di Viterbo* di NICOLA DELLA TUCCIA.

[2] *Istoria della città di Viterbo* di FELICIANO BUSSI. In Roma, 1742. In fol., 247.

Digitized by Google

Nicola della Tuccia non dice che i fanciulli fossero bastonati, e non dice quindi che il titolo di *verità* avesse origine dalla persistenza delle loro dichiarazioni. A me sembra invece che sia a tal proposito da considerarsi assai come il cronista dica che la Vergine *si spicciava* o *si specchiava.* [1] Ora è noto che la *Verità* è stata moltissime volte simbolicamente espressa in una donna che si specchia, come la frusta, ond'era armata, è arma che le conviene. Per questo, cresce maggiormente l'originalità di quella fiaba devota, che insinua il vecchio simbolo, così gradito al Rousseau, nella Vergine cristiana.

È molto probabile pertanto che la chiesa e l'imagine non avessero titolo di *Verità* per la *verità* detta e sostenuta dai *mammolini*, ma perchè la Vergine apparve sotto l'aspetto della *Verità* teologica.

Quando fosse fondata la chiesa non mi è riuscito di trovare. Il signor Giuseppe Oddi la dice del secolo XIII, ma non accenna alla fonte di questa notizia. [2] Non so se l'abbia attinto dai documenti o argomentato pel « tetto dalle grandiose travature dipinte e dalle pianelle pur dipinte ». Nell'ultimo caso la sua congettura sarebbe forse difettosa perchè la pittura di simili soffitti era in uso assai prima e non lascia quindi indovinare il secolo preciso del soffitto della *Verità*, anche perchè in questo si scorgono traccie evidenti di restauri.

Il Bussi non fa parola, nella sua disordinata storia, dell'origine di questa chiesa. Dice che i Serviti tennero consiglio generale in Viterbo nel 1282 e che il convento che abitavano « era *anticamente* de' monaci Premostratensi »; [3] ma Nicola della Tuccia la ricorda per la prima volta al 1369, perchè in quell'anno vi fu sepolto il cardinale Cluniacense. [4]

Forse l'origine di quella chiesa trasformata poi del tutto in successivi lavori risale a prima del secolo XIII. Nulla però quindi rimane a far fede di ciò che vado congetturando sulle incerte e poche parole dello storico Bussi. Le pareti interne della chiesa erano vestite d'affreschi, ma gli avanzi recentemente scoperti non sono che della metà del secolo XV, come la porta maggiore a tutto sesto, adorna di due statuette laterali figuranti l'angiolo e l'Annunziata.

Tutti questi lavori, come la cappella Mazzatosta, furono fatti in seguito al miracolo dei *mammolini*, pel quale la chiesa acquistò fama e quattrini. Così la campana, di suono dolcissimo, che i viterbesi favoleggiavano tolta a Castro, fu modellata invece e gettata in bronzo nel 1452 in Viterbo da un certo Sante, essendo priore della Verità frate Paolo di Sant'Angelo in Vado. [5] Tutti questi lavori trasformarono allora radicalmente la chiesa e non rimasero traccie tali onde poter inferirne la data di fondazione. Dubbia è pertanto come è dubbia quella del chiostro attiguo alla chiesa ad archi acuti, magnifico per leggiadri meandri, rose e trifogli traforati di marmo, che per alcuni è ritenuto del secolo XIII mentre evidentemente deve riportarsi al secolo seguente.

Dal lato destro della chiesa sporge una cappella che anche all'esterno appare graziosissima per una leggiadra bifora trilobata. È la cappella che dopo il miracolo dei *mammolini* fece edificare Nardo Mazzatosta.

I Mazzatosta, quantunque non abbiano avuta gran parte nella storia di Viterbo, furono a' loro tempi per ricchezze e gentilezza considerati fra i più degni e potenti cittadini.

Nicola della Tuccia scrive al 1434: « In questo tempo Orchie era di Bartolomeo Mazzatosti di Viterbo, tesauriere di papa Eugenio, e simile era sua la rôcca di Civitavecchia, che l'aveva in pegno dal papa per denari che doveva avere; e vi teneva per castellano Nardo suo fratello.

[1] Il codice riccardiano ha *specchiava*.

[2] Vedi l'articolo *La Cappella della Verità in Viterbo* in ARTE E STORIA, Ann. V. nn. 10 e 13.

[3] *Op. cit.* 173.

[4] *Op. cit.* 36.

[5] BUSSI, 65.

Digitized by Google

Avvenne che il castellano della rôcca d'Orchie aveva bisogno di fanti per guardarla, tenendo guerra con Vetralla; e così mandò un suo fameglio a Nardo, castellano di Civitavecchia, che li mandasse 20 fanti. Il detto fameglio fu pigliato da fanti d'Angelo di Roccone, e avendolo martoriato ed esaminato, seppero la cagione perchè andava, e così per forza lo menaro a dietro in termine di due dì, e feronli dire che loro erano li fanti mandati da Nardo: e così di notte 22 fanti d'Angiolo di Roccone furo messi dentro la rôcca del castellano, qual fu preso con quattro fanti che v'erano, e la rôcca tenuta per Niccolò Fortebraccio. [1]»

L'astuzia non era nè la prima, nè doveva esser l'ultima di tal genere. Anche il castello di Ravenna doveva nel 1527 con lo stesso stratagemma cadere in possesso dei Veneziani. Però il fatto valse ai Mazzatosta che vie più garantirono la resistenza della rôcca di Civitavecchia contro ai colpi di mano o di furberia, e si trova infatti che il papa, due anni dopo, per riaverla, dovette sborsare quindicimila fiorini d'oro! [2]

Dunque appunto a quel Nardo nominato si deve la cappella costrutta poco oltre la metà del secolo XV. Allo stesso cronista ne dobbiamo la notizia: « Uno spettabile cittadino, nominato Nardo Mazzatosta di Viterbo, abitava nella contrada di Santo Simeone, in quella casa a piè di detta contrada nella quale sta un caposcala con palco il più bello e onorevole e uno porticale in modo di loggia. Il quale Nardo sopradetto di sua propria pecunia fe' fare una onorevole cappella nella chiesa di Santa Maria della Verità ove sta la imagine di Nostra Donna. » [3]

Il ricordo è prezioso. Per lui solo sappiamo il nome del committente d'un'opera insigne. È vero che tanto nella crociera della vôlta come nel pavimento ne appare lo stemma dal leone rampante, ma anche questo sarebbe rimasto senza spiegazione non trovandosi, ch'io sappia, altra indicazione araldica di quella famiglia.

La cappella all'interno, piuttosto grande, ha luce dalla sola bifora descritta. In origine doveva avere un aspetto oltremodo signorile. Oggi è molto deperita.Le pareti e le vôlte sono tutte adorne degli affreschi di Lorenzo che descriverò. Intanto giova dire che sull'altare è una specie di baldacchino o ciborio marmoreo adorno di sculture. In mezzo è la Vergine col putto chiusa in una delle mandorle tanto predilette dagli artisti umbri. Ai due lati sono due angeli uscenti dalle nuvole. Il lavoro è mediocrissimo; profili errati, intaglio secco e disuguale. Le nubi da cui sorgono gli angeli sembrano fusi o semi enormi di grano. Ad ogni modo è certo che queste scolture risalgono all'origine della cappella.

Più interessante è il pavimento di pietre smaltate, con ornamenti e figure abbastanza notevoli, del tipo d'altri sincroni o di poco posteriori che si trovano in Bologna, in Parma e altrove. I quadrelli sono incorniciati da esagoni allungati ne' quali non sono che ornati. Ne' quadrelli invece si trovano foglie, gigli, lettere, animali, figure umane, ecc. I colori predominanti sono il turchino pei disegni; il bianco pel fondo. Fra le lettere si notano l'*A* e il *B;* fra gli animali, pantere, civette, aironi, leoni, lepri, conigli ecc.; fra le figure umane, cavalieri e dame, genietti che suonano o che cavalcano un'asta come i bimbi, un frate che esce da una coppa e altri. Non mancano quadrelli con brevi leggende. In uno sono quattro pesci che formano una croce con le parole PESCE; sopra un altro, un frate e la parola FRATES (*sic*). Dalle mani d'un puttino seduto svolazza una fascia sulla quale è scritto; MEMENTO MEI DOMINUS MEI, parole scritte in parte anche in un'altra fascia che cinge un mazzo di fiori. Vi sono alcune imagini pi donne con lettere o frasi inesplicabili come M. E.; EPÔP.; PASIATENP°. Intorno a due busti di donne si legge AMORE e EL ME FORZA; ad uno che guarda a un leggio LIGI BEN. Vi è inoltre qualche effigie d'uomo. Ad uno è apposto PAGA; a un altro RICAR SIT.... Sul

[1] *Cronaca di Viterbo*, 131.
[2] *Op. cit.* 156.
[3] *Op. cit.* 97.

Digitized by Google

berretto d'un terzo RATA. Finalmente sotto la predella con lo stemma dei Mazzatosta, in un quadrello più grande è un ornato di foglie e una fascia con sopra scritto ANGILUS NI DA RE..... VANI [1].

Intorno a questi pavimenti di maiolica non v'hanno ancora memorie accurate che ne ricerchino e spieghino i simboli e le imprese amorose e cavalleresche. Non si può credere che siano leggende o figure, perchè in questo caso non si spiegherebbero tante corrispondenze e somiglianze fra lavori fatti a grandi distanze come a Faenza e a Parma, a Bologna e a Viterbo.

Passiamo alle pitture ed al nostro Lorenzo. Tutto il lavoro d'affresco della cappella Mazzatosta è indubbiamente di sua mano. Le disuguaglianze che vi si riscontrano non sono tali da ingenerar dubbio, perchè, se anche lo sposalizio della Madonna è di gran lunga più notevole delle altre composizioni, resta sempre che pel pittore fu la parte di maggior impegno e forse eseguita per ultima, quand'egli aveva già acquistata maggior facilità e franchezza nel trattare colori e pennelli.

In ciascuno de' quattro scompartimenti della volta a crociera, segnata dai costoloni seguiti da fregi e ornati con vaghe testine incorniciate, Lorenzo espresse su fondo di cielo stellato tre santi con sopra un profeta e il simbolo d'un evangelista nell'angolo.

Nello scompartimento che riesce sopra l'altare, dei tre santi inferiori solo quello a destra è definito per lettere ai lati del capo: VENERABILIS BEDA. Il santo superiore reca in mano una fascia con la leggenda EZECHIEL PROPHETA e nell'angolo è l'aquila simbolo dell'evangelista S. Giovanni. Di questa sola parte delle volte è dato offrire l'illustrazione, tratta da una fotografia di Leone Primi di Viterbo, perchè, oltre al matrimonio della Vergine riprodotto da' fratelli Alinari di Firenze e dallo stesso Primi, nessuno degli altri magnifici affreschi ebbe, ch'io sappia, la forza di vincere l'avara riluttanza de' fotografi.

Però questa tavola basta a dimostrare la natura e il carattere del lavoro di tutta la volta. Non debbo e posso intanto avanzare in questa descrizione senza stabilire brevemente alcune date rispetto alle pitture e al loro autore.

L'anno in cui le pitture furono terminate è segnato nella parete a sinistra, ed è il 1469. Quanti anni aveva allora Lorenzo? Un epigramma a lato della data riferita, dice:

Hactenus haud lustris opus istud quinque peractis
Condidit. Oh quanti est pictor utrinque vide.

Non è mancato chi erroneamente ha interpretato esser quel lavoro di pittura costato venticinque anni di fatiche all'artista [2]. Di fatto però l'epigramma latino non altro significa che *il pittore non compiuti fino a questo punto i cinque lustri compose questo lavoro.* Emerge quindi chiara la data della sua nascita nell'anno 1444.

L'altro epigramma

Si tam perspicuo spondissent digna labori
Munera numquid in hac duxeris arte parem?

sembra significare: « Se (a lui) fosse stata la sorte tanto favorevole quanto meritava così insigne lavoro, vi sarebbe forse alcun altro pari in quest'arte?

Impiegò egli molto tempo a decorare la cappella della Verità? Considerata l'ampiezza della cappella e l'importanza dei lavori e la giovinezza dell'artefice, non è lecito ritenere che quegli affreschi fossero compiuti in brevissimo tempo. Se Lorenzo non vi lavorò venticinque anni, come per falsa lettura dissero alcuni, vi dovette ben lavorare fra i tre e i quattro anni,

[1] La riproduzione di questo pavimento si darà nel prossimo fascicolo.

[2] *Direzione per osservare i monumenti più cospicui della città di Viterbo e notizie relative di S. C.* Viterbo, 1824. In-8°, p. 47.

Digitized by Google

ossia dai ventuno ai venticinque circa. Sono finalmente conosciuti, e credo che nessuno possa mettere in dubbio che gli epigrammi prodotti ed altri che produrrò provino chiaramente che, quando furon scritti, il pittore era già morto. N'è prova esser scomparsa di lui ogni traccia, n'è prova la specie di rimpianto e di maraviglia che informarono il magro poeta che dettò quei distici.

Nicola della Tuccia scrive: « Nardo (Mazzatosta) di sua propria pecunia fe' fare una onorevole cappella nella chiesa di Santa Maria della Verità ove sta l'immagine di Nostra Donna, e pinta e ornata per mano di mastro Lorenzo figliolo di Jacopo di Pietro Paulo di Viterbo abitante presso alla porticella, la quale va alla chiesa della Trinità in piano di Santo Faustino [1] ». A primo aspetto questo cenno su Lorenzo potrebbe far credere che questi fosse sopravissuto d'assai al lavoro, ossia al 1469. È vero che sarebbe facile riferire le parole *abitante presso alla porticella* ecc. solamente al padre di lui Jacopo, ma io sono convinto che Nicola in tal caso avrebbe, magari con una sola parola, con un semplice *quondam,* designato che, quando egli scriveva, Lorenzo era morto.

Questa volta per fortuna la critica non è costretta ricorrere ai cavilli, perchè dal testo della cronaca appare *assolutamente* sicuro che Nicola scrisse quelle parole appena finito il dipinto, ossia nello stesso 1469, e solo per registrare che Lorenzo vi fece, come si vedrà, anche il suo ritratto. Prima infatti registra un avvenimento del 18 aprile 1469 [2]. Dopo, un ricordo del 30 ottobre del medesimo anno [3]. Dunque la memoria che riguarda Lorenzo fu scritta fra quelle due date. Ma se si pensa alla natura delle cronache e dei fatti registrati man mano che avvenivano, se si pensa alla vanità premurosa e sollecita di Nicola a mandare ai posteri ricordo della sua imagine, c'è a ritenere ch'e' registrasse quella memoria allo stesso 26 d'aprile del 1469, in cui, come egli dice, Lorenzo dipinse il suo ritratto. Dunque nulla toglie che il nostro giovine pittore non possa esser morto, come s'hanno tutte le ragioni a congetturare, in quello stesso anno. Nicola non s'occupa mai più di lui. Non ne registra neppure la morte, simile in questo a quasi tutti i cronisti italiani, pertinaci raccoglitori di vicende politiche e religiose, di paurose leggende e di strani miracoli, ma incuranti d'ogni notizia artistica.

Stabilite così le date, potrò seguire più logicamente gli affreschi di Lorenzo. In nessun'altra opera di pittore italiano si mostra forse più palesemente il progresso fatto da un pittore nel procedere d'una stessa opera. Non v'ha dubbio esser le vôlte dovute al medesimo pennello che s'affermò splendidamente collo sposalizio della Madonna. In questo sono ancora le ultime traccie dei difetti che si riscontrano in quelle, come in quelle si scorgono in germe le bellezze che regnano in questo. Le teste senili dei Santi e dei Profeti delle vôlte sono in gran parte convenzionali. I muscoli della faccia ricercati, marcati e poche volte a posto. I capelli e la barba consistono in un'antipatica e simmetrica serie di lucignoli serpeggianti e tosati in tondo. Lo stesso difetto, un po' temperato, è nelle cinque o sei teste barbate che si veggono nello sposalizio della Madonna.

Notevolissima è invece, quantunque non ancora felice, la ricerca nel panneggiamento. I partiti delle pieghe dei manti e delle toghe in genere sono ragionevoli, e si vede che l'artista facendo i cartoni li traeva dal vero, ma poi traducendoli negli affreschi li impiccioliva, li spezzava o suddivideva in pieghe più minute e più trite, sino a dar loro un aspetto conven-

[1] Il passo di Nicolò della Tuccia che riguarda Lorenzo da Viterbo fu pubblicato da C. F. von Rumohr sin dal 1827, a pag. 202 del vol. II delle *Italienische Forschungen.*

[2] Nicola della Tuccia scrive semplicemente: « Adì 18 aprile venne in Viterbo il vescovo di Lucca per governatore, mandato da Papa Paolo II e smontò in S. Francesco. Era chiamato messer Stefano. » (V. a p. 96). Il Bussi determina chiaramente: « 1469. Stefano Trenti cittadino e vescovo di Lucca, Governatore con potestà di legato a latere, e con esso Pietro Santi di Tommaso Severi da Rieti podestà. » (V. a p. 389).

[3] Pag. 97.

Digitized by Google

UNO DEGLI SCOMPARTIMENTI
DELLA VOLTA
DELLA CAPPELLA MAZZATOSTA

AFFRESCO
DI LORENZO DA VITERBO
NELLA CHIESA DELLA VERITA
IN VITERBO

Digitized by Google

zionale. Nelle figure tradizionali, come San Giuseppe e il vecchio che gli è dietro, vestiti del classico manto, s'ha da lamentare lo stesso tritume, pel quale ha raccolto sui fianchi e nelle maniche un affastellamento di pieghe falsissime, che nel reale la legge di gravità non comporterebbe.

Nella vela a sinistra è ritratto un papa, col triregno e la colomba, imagine dello Spirito Santo, che gli parla all'orecchio. Fra questo e San Pier Damiano è un altro santo, e sopra, nella stessa disposizione della prima vela descritta, è Isaia profeta e il bue simbolico di San Luca. Considerando attentamente questo dipinto, si trova anche inferiore all'altro ov'è il venerabile Beda. Però è talmente rovinato da esser lecito dubitare che il danno materiale dell'affresco concorra al pessimo effetto che produce.

La vela sul grande arco d'ingresso, che corrisponde in chiesa, ha ugualmente tre santi. Quello a destra è San Giovanni Crisostomo, con sopra il profeta Daniele e il leone di S. Marco. Anche questa parte di pittura è singolarmente malandata, anzi quasi perduta, essendosi ai danni dell'umidità e del salnitro aggiunti quelli d'uno scellerato ristauro.

L'ultimo scompartimento, abbastanza leggibile, reca San Bernardo, di profilo, vestito di bianco. Questo santo è dipinto con maggiore sapienza ed accuratezza, e segna sugli altri un sensibile progresso. La faccia profilata in chiaro risulta di molta evidenza e di molto effetto. Non così notevole è il santo di mezzo, seduto come gli altri su brutte nuvole. Faticose e trite sono le pieghe del manto che veste il santo a sinistra di volto stupido e mal disegnato. Sopra sono David e l'angelo di San Matteo, ma rovinatissimi. Quantunque nel complesso il dipinto di quest'ultima vela non differisca gran fatto dagli altri, pure per certa facilità che si riscontra in alcuni tocchi e pei pregi notati nella figura di San Bernardo, sarei tentato a considerarlo come eseguito da ultimo, prima cioè di discendere alla decorazione delle pareti.

Non m'è dato determinare, nemmeno approssimativamente, a qual tempo, rispetto gli altri affreschi, risalga il dipinto del sott'arco; perchè oltrechè rovinatissimo, è anche alterato dai pessimi ristauri. Vi restano le figure intere di ST. ANTONIVS DE VITERBO ORDINIS S..... e del B. ST. TOMA... VR..... ORDINIS S...., con le mezze figure dei profeti Balaam, Samuele, Jeremia, Eliseo, Moisè e H....., in parte corrose, in parte ricoperte di nuovi colori.

Discendendo alle pareti, convien tosto notare un sensibile progresso, cui non è certo aliena la maggior facilità di lavorare che di *sotto-in-su* per le volte, così faticoso e difficile per chi si trova ai primi passi d'una *carriera* artistica. Molto probabilmente ei cominciò col dipingere la parete a dritta, ov'è la finestra, perchè di minore impegno, essendo molto oscura. L'imitazione evidente infatti d'un artista di cui parlerò più avanti, le relative scorrezioni e durezze del disegno, rispetto alle altre pareti, dànno solida base di vero alla congettura.

A destra della leggiadra bifora è l'Annunciazione. L'angelo dai riccioli biondi, vestito di bianco, col giglio in mano, inginocchiato, guarda con dolcezza la Vergine, di cui nel dipinto per la cattiva natura del muro resta ben poco. Nella zona inferiore è figurato il presepio. Da lungi si veggono i pastori sorpresi all'indizio della nascita del Messia, e, in primo piano, Maria che adora il figliuoletto. Dappresso sono San Giuseppe, due donne che parlano fra di loro e altre figure quasi del tutto perdute. I tipi femminili sono gli stessi che si veggono nel matrimonio della Vergine; non belli, o per lo meno non distinti. Se tali erano allora le donne di Viterbo, le signore viterbesi d'oggi possono essere ben liete de' quasi incredibili progressi! In questo dipinto dobbiamo riscontrare press'a poco i difetti degli altri. Il San Giuseppe è fatto *di maniera* ed è mal disegnato. In compenso non manca di vita e fa chiaramente comprendere il concetto dell'artista che volle ch'esprimesse una specie di rimprovero alla Vergine per l'insistenza sua nell'adorare giorno e notte, senza riposo, il divin figliuolo. Delle due donne che gli stanno dietro, l'una, vestita di rosso vivace con sottoveste verde, è abbastanza carina,

Digitized by Google

l'altra, più tosto antipatica, ha invece una veste rosso-cupo sbagliata nel partito delle pieghe, perchè le fa nel fianco il solito giuoco assolutamente impossibile.

Sotto questo dipinto ricorrevano quattro distici, di cui restano soltanto i tre seguenti:

a) O dives rerum humanarum respice Christi
Si casæ si fuerint aurea tecta tui.
b) Nati mater adest pueri natique parentis
Filia tam casti sponsa pudica viri.
c) Quæ maiora tuæ poteras optare senectæ
Gaudia quam tanti pignoris esse patrem?

che suonano:

a) *O tu ricco di cose umane, guarda se le case di Cristo sieno state i tuoi aurei tetti.*
b) *È qui la madre figlia del suo figlio, sposa pudica di un sì casto marito.*
c) *Quali gaudi maggiori potevi desiderare alla tua vecchiezza, che l'esser padre di un tanto figlio?*

Da questo lato della cappella, giudicando dai sensibili progressi e dalle rimembranze dell'arte del suo maestro, Lorenzo dovette passare alla fronte ossia alla parete cui si appoggia l'altare. In mezzo e in alto si vede la solita mandorla con la Vergine in mezzo seduta, a mani giunte in atto di preghiera. Intorno ricorrono due schiere sovrapposte d'angeli, che tutti compresi della gran letizia o suonano o pregano o cantano. Sotto ai due lati del ciborio si veggono gli apostoli inginocchiati. Questa parete per esser quella dell'altare e di fronte all'ingresso della chiesa, è stata, volta a volta, danneggiata da parecchi ritocchi, massime nella parte inferiore più umida ed esposta alle ingiurie dei chierici che v'appoggiavano scale, smoccolatoi, canne *et similia.*

Sotto si leggono i seguenti distici:

d) Virginis ista piae meritis pictura ministrat
Quae spes humanis unica rebus inest.
e) Haec est quae gremio Viterbo continet urbis
Moenia miraclis moenia tuta suis.

che si possono tradurre così:

d) *Questa pittura è sacra ai meriti della pia Vergine che è unica speranza alle cose umane.*
e) *Costei è quella che ha nel grembo le mura della città di Viterbo, mura salde pei miracoli suoi.*

Vediamo finalmente la parete che più fa fede della grandezza cui Lorenzo sarebbe giunto se la morte non l'avesse tolto alla gloria. Nelle lunette è la presentazione al Tempio della Vergine. Il fondo rappresenta una piazza, nel lato di fronte è un tempietto circolare, a colonne. Gli edifici laterali hanno sufficiente prospettiva, e prospettiva assai buona hanno le figure distinte in tre piani. Nel primo si veggono a sinistra tre uomini: uno di essi volge la schiena allo spettatore ed è fra le figure descritte la prima veramente scevra di linee convenzionali e disegnata quasi inappuntabilmente. Le altre due hanno molto patito. A destra sono invece due donne con un bimbo che per giuoco cavalca una canna. Nel secondo piano, a sinistra, altri due uomini e, a destra, una donna. Finalmente nel terzo si trova San Gioacchino con un uomo e a destra Sant'Anna con una donna. La Vergine sale la gradinata del tempio, sotto il cui porticato sono piccoli sacerdoti e ben proporzionati.

Eccoci da ultimo all'affresco esprimente lo sposalizio della Madonna, composizione piena di vita, di sapere, d'abilità. In mezzo è il sacerdote che accosta la mano di San Giuseppe, che tiene l'anello, alla mano della Vergine. La figura del sacerdote piuttosto secca e la sua veste a pieghe sottili e verticali prendono una forma conica poco gradita per una figura dominante. La sua faccia è veneranda ma dipinta *di maniera.* Altre teste di vecchi, dietro di lui, non sono gran fatto migliori. La figura di S. Giuseppe è la solita convenzionalissima. Il partito delle pieghe e la barba conservano ancora alcuni difetti delle imagini dei profeti già descritte. Dalla parte

Digitized by Google

di S. Giuseppe sono parecchi uomini, anzi a dirittura *gentiluomini e cavalieri* del secolo xv; dalla parte della Vergine, Sant'Anna e varie donne, e dietro a queste una nuova schiera di *gentiluomini.* Il tipo femminile di Lorenzo, come ho detto, è tutt'altro che bello, è tutt'altro che geniale. La stessa Vergine, vestita d'una elegantissima veste azzurra con fiorami forse in origine dorati, ha nel volto un'aria buona e tranquilla, ma poco distinta. Per le vesti femminili non rimangono in aiuto della storia dei costumi quattrocentisti che poche particolarità, e solo per certe acconciature del capo e in alcune figure del fondo. Le donne avanti sono coperte d'un manto fino ai piedi, non sempre piegato con verità e con eleganza, ed hanno la testa coperta da semplice tovaglia bianca. Dietro l'ultima figura femminile è ritratto quasi di prospetto e sino ai piedi un vecchio coperto d'un mantello color marrone, con le calze nere e un berretto rotondo. Questi è Nicola della Tuccia cronista, più volte ricordato. Egli stesso scrive: « Nella cappella ornata e pinta è tra l'altre figure la storia della gloriosissima Madre, e quella storia sta alla mano manca quando entrate in detta cappella ove appare che essa Vergine gloriosa l'è dato l'anello da Giuseppe, *ove sono molti giovani cavati di naturale.* Tra quelli, da quello lato ove sta la gloriosa Vergine, sono pinte certe donne di più ragioni e diretro a dette donne sta una vestita di negro in forma di vedova; e diretro a quella detto maestro Lorenzo volse pingere me e cavarmi di naturale e così fe'. Ove vederete uno omo antico d'età, d'anni settanta otto e mezzo o circa, vestito di pagonazzo e col mantello adosso e una berretta tonda in testa e calze nere. E quello è fatto alla similitudine mia, fatta ai 26 d'aprile 1469. E quelle persone che vorranno leggere mie scritture e cognoscermi, vengano a vedere in quello loco. *L'altre figure sono fatte a similitudine d'altri, delli quali al presente non fo memoria* ».

Il nostro Lorenzo ebbe adunque una ben felice ispirazione a voler ritrarre l'imagine del buon Nicola. Solo per questo fatto il suo nome è rimasto alla storia dell'arte. Peccato però che il vanesio cronista, contento di tramandare ai posteri il proprio ritratto, non abbia nominato altre persone, e specialmente non abbia indicato *esplicitamente* quali siano i ritratti di Nardo Mazzatosta e dello stesso pittore, dei quali avremo a parlare fra poco.

CORRADO RICCI

(Continua)

Digitized by Google

L'OREFICERIA SOTTO CLEMENTE VII

(Continuazione)

Ai maestri ricordati nel precedente fascicolo farò seguire l'elenco, disposto per ordine alfabetico, degli orefici più o meno oscuri (alcuni dei quali nient'altro che semplici lavoranti) i cui nomi ho rintracciato da fonti manoscritte o stampate.

Adriano Boichard theutonicus in Burgo, orologiaro del Palazzo Apostolico, 1531-1549 - 3 ducati al mese. [1]

Agostino a ponte Sisto, 1532 (C).

Aleseri. V. Giovanni Francesco di Aleseri.

Alessandro, o Sandro da Firenze, 1532 lavorante; 1536 maestro (C).

Alessandro da Macerata, 1526 (C).

Alessandro (*senz'altra indicazione*), 1541.

Alisandri. V. Giov. Antonio de Alisandris.

Ambrosio Inferierii, 1526 (C).

Andrea da Firenze, 1509-1540 (C).

Angelo di Lodovico da Firenze, 1509-1524. Zecca (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi,* vol. II, pag. 312). La sua vedova riceve nel 1525 e nel 1529 un sussidio dal Papa.

Antino, 1533 (C). BERTOLOTTI, *Benvenuto Cellini,* pag. 18).

Antonio, lavorante di Francesco de Leis, 1534 (C).

Antonio de Cechi, 1533 (C).

Antonio di Matteo degli Infererii, 1508-1539 (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi,* vol. II, pag. 313).

Antonio da Mantova, 1532-1533 (C).

Antonio di Adriano Stefani, fiammingo (BERTOLOTTI, *Artisti belgi*).

Antonio Stanchari, 1533 (C).

Antonius De Ferreriis. Negli *Epigrammata antiquae Urbis* del Mazzocchi (Romae, 1521, fol. XXXV) si trova il passo seguente: « juxta arcum S. Viti in vinea M. Antonii de Ferreriis aurificis ».

Araldo francese, 1531, lavorante (C).

Arco. V. Francesco da l'Arco.

Ascanio Priorela, 1530 (C). L'allievo del Cellini (1537) si chiamava Ascanio di Giovanni da Tagliacozzo.

Ballante. V. Domenico e Felice.

Barnabe Apicello (?), orologiaro del Palazzo Apostolico, 1531 - 1 ducato al mese.

Battista Pallavicino, 1530 (C).

Bernardino de' Passeri, 1509 (C), ucciso durante l'assedio di Roma; iscrizione funebre a Santo Spirito in Sassia.

Belisario, 1530 (C).

Benedetto, detto *Priore,* da Firenze, 1532 (C) 1549.

Boichard. V. Adriano Boichard.

Carpannis. V. Giovanni Pietro de Carpannis.

Carosso. V. Lorenzo Grosso.

Chiriaco da Perugia, 1533 (C).

Claudio, argentiere, 1523. Sant'Agostino.

Claudio francese, 1530-1548 (C).

Cola di Felice, 1532, lavorante (C).

Consalvo spagnuolo. V. Gundisalvus.

Corona. V. Savo.

Crispi. V. Giacomo de Crispis.

Cristiani. V. Pietro Giacomo e Tommaso.

[1] La lettera *C* chiusa entro parentesi significa: Corporazione degli orefici di Roma.

Piuttosto che mettermi a pericolo di confondere due artisti, ho preferito di conservare a ciascuno la qualifica che gli è data nei documenti, a rischio di fare due artisti d'un solo, essendo in tal caso più facile la rettifica.

Il termine a cui ho portato le mie ricerche è l'anno 1549, in cui morì Paolo III, e in cui ebbe fine il moto del Rinascimento in Roma.

Digitized by Google

Crivelli. V. Giovanni Pietro Crivelli.

Domenico Battante (?), 1532, lavorante (C).

Domenico della Pedacchia, orologiaro del Campidoglio, 1531-1549 - 7 ducati al mese.

Domenico de' Bussati da Vicovaro, 1534-1548 (C).

Domenico di Lorenzo da Parma, 1530-1543 (C), citato nel testamento di Caradosso.

Enrico. V. Henricus.

Fantelli. V. Leonardus Fantelli.

Felice Romano, 1530, compagno di Giovan Maria da Camerino, 1533, in bottega di Giuliano del Conte.

Felice Ballante, 1530-1541 (C).

Felice di Benvenuto, 1532, lavorante (C), 1543.

Felice da Gallese, 1530 (C), 1549.

Ferrando napoletano, 1532, lavorante (C) 1538.

Ferreri. V. Mario.

Fiorenzuola (Giovanni) di Giorgio, 1530-1549. Un Fiorenzuola di Lombardia era stato, nel 1519, il primo maestro di Benvenuto Cellini.

Francesco, gioielliere veneziano, 1515. Sant'Agostino, 1542. Un Francesco, intagliatore di corniole, romano, abitava a Santo Stefano in Piscinola (Parione). (ARMELLINI, *Un censimento sotto il Pontificato di Leone X*, p. 75). Un Francesco, gioielliere, dimorava nello stesso rione. (Ivi, p. 75).

Francesco (alla Cancelleria), 1532, 1533 (C).

Francesco d'Antonio da Siena, 1508 (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, vol. II, p. 312), 1526, 1539 (C).

Francesco da Ferrara, 1532, lavorante (C).

Francesco Guttieres, 1530 (C). Francesco di Gutiere, spagnuolo, 1531 (BERTOLOTTI, *Artisti modenesi*).

Francesco de Leis, o d'Alesso, o de Alois, o d'Alexii, 1526, 1530, 1549 (C).

Francesco Pergoletto, o Prevoletto, o Pregorela, 1509, 1543 (C).

Francesco di Raffaello, 1532, lavorante (C).

Francesco da l'Arco o del Arcon, o Francesco Vires, spagnuolo, 1532, 1549 (C).

Francesco della Tacca. V. Giovan Francesco.

Francesco Valentini, 1533, 1549 (C). Eseguì lo Stocco benedetto nel 1535, 1537, 1539, 1540.

Francesco da Perugia, orologiaro del Palazzo, 1534 - 4 ducati al mese.

Francesco di Vicadi (?), 1533 (C).

Franceschone a canto a Pompeo, 1534 (C).

Gabriele da Verona, 1532, lavorante (C).

Gaspare. Sotto Leone X apparisce comproprietario d'una casa a Santa Maria sopra Minerva (Pigna) un Gaspare orefice a S. Tommaso (Parione).

Gaspare de Prato, orefice a Campo Marzo (San Trifone). (ARMELLINI, p. 44, 65, 101).

Giacomo o Jacopo, in bottega di Ghuasparre, 1534 (C).

Giacomo de Crispis da Milano, gioielliere al Campo Marzo, 1528 (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, vol. II, p. 314). Nel 1544 è questione di un Giacomo, conciatore di gioie.

Giacomo Mauri da Napoli, 1526.

Giacomo di Paris (?) da Parma della Cecha, 1532, 1548 (C).

Giorgio da Ferrara, 1533, 1535 (C).

Giovanni Sanese in Borgo, 1532, 1536 (C).

Giovanni. V. Fiorenzuola.

Giovanni de Porciis, Sardo, o di Alexandria, in Parione (BERTOLOTTI, *Artisti subalpini*).

Giovanni Antonio de Alisandris, 1530, 1548 (C), più volte camerlengo.

Giovanni Antonio da Cremona, 1529, (Sant'Agostino) 1542. Orefice al Pellegrino.

Giovanni Antonio Stencheris, 1530 (C). Lo stesso che G. A. Romano, 1534 (C). ?

Giov. Battista de Episcopo da Lodi, incisore e scultore di gemme, 1527 (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, vol. II, p. 314).

Giov. Battista Rofino Romano, a Santo Martino, o alli Scapucci, 1530, 1548 (C).

Giovanni Maria da Camerino, 1530, 1548 (C). Più volte console o camerlengo.

Giovanni Maria da Parma, 1526, 1543 (C).

Giovanni Pietro de Carpannis, 1526, 1527.

Giovanni Pietro Crivelli, 1508 (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, vol. II, p. 312), 1509, 1549 (C), console e camerlengo. Un « Jo. Petrus Cribellus mediolanensis, ci. ro. eq. paulian » morì nel 1552 e fu sotterrato nella chiesa di santa Lucia del Gonfalone, dove aveva fondato la cappella di santa Maria Maddalena (RUGGERI, *l'Archiconfraternità del Gonfalone*, p. 158).

Giovanni Pietro da Vicovaro, 1532, 1514 (C).

Giovanni Sardo, 1530, 1542 (C).

Giovanni Spagnuolo, lavorante di M° Rinieri Spagnuolo, 1533 (C).

Giuliano, 1532, lavorante (C).

Grosso. V. Lorenzo Grosso.

Gundisalvus de Fuonte, hispanus, 1530, 1548 (C).

Guttieres. V. Francesco Guttieres.

Henricus de Merlinis da Bologna, 1526.

Inferrieri. V. Ambrogio Inferrieri e Mario Ferreri.

Jeronimo di Francesco, 1532, lavorante (C).

Jeronimo da Narni, 1530 (C), 1532, in Campo de' Fiori.

Justino (Fra), gioielliere (?), 1525.

Leonardus Fantelli, 1526 (C), cameriere e console.

Lodovico in Piazza Giudea, 1520, 1549 (C), console.

Lodovico di Lazzaro, 1534 (C.).

Lorenzo di Janotto, 1532, lavorante (C).

Lorenzo Grosso da Genova, 1507, 1541 (BERTOLOTTI, *Artisti subalpini*. MÜNTZ, *l'Atelier monétaire de Rome*, p. 18 e seg.)

Luca da Galese, 1532 (C).

Marchionne bolognese, 1534 (C). (Marchione romano, 1537).

Marco Antonio de Totiis. Erede di Caradosso (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, vol. II, p. 313).

Marino, 1532, lavorante (C).

Mario Fereri, o Inferrieri, 1530, 1540 (C).

Digitized by Google

Martino de Viglialovos, spagnolo, 1532, 1543 (C).

Martinus Gallus, 1527.

Matteo di Giuliano Valessoni da Voltabio, 1524 (BERTOLOTTI, *Artisti subalpini).*

Mauri. V. Giacomo Mauri.

Merlini, V. Henricus de Merlinis.

Niccolò, 1524: eseguisce la rosa e la spada del 1524. Un « M° Nicholo orifice » possedeva una casa nel rione di Sant'Andrea di Nazaret (Regola) (ARMELLINI, *Un censimento,* p. 80).

Ottaviano di Lodovico Barberis da Castro Brescello, diocesi di Parma, 1531 (BERTOLOTTI, *Artisti modenesi).*

Pallavicino. V. Battista Pallavicini.

Passeri. V. Bernardino de' Passeri.

Pergoletto. V. Francesco Pergoletto.

Pier Taddeo da Perugia, 1530 (BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi).*

Pietro Giacomo di Antonio di Christiani, Perugino, 1530, 1541 (C), camerlengo.

Pompeo de Capitaneis. Sotto Leone X un Pompeo orefice dava in affitto una sua casa ad una cortigiana spagnuola ed un'altra ivi presso ad altre due cortigiane. Questo Pompeo abitava una casa situata nel quartiere di S. Stefano in Piscinula (Parione). (ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X,* p. 46).

Pompeo di Felice, 1532, lavorante (C).

Priore. V. Benedetto Priore.

Priorela. V. Ascanio Priorela.

Rafaello di Andrea da Firenze, 1504 (Zahn), 1539 (C) (BERTOLOTTI, *Artisti lombardi,* vol. II, p. 312) 1526, console e camerlengo.

Ranieri spagnolo, 1530, 1542 (C).

Rinieri francese, 1532, lavorante (C), 1534 lavora con Ranieri spagnolo.

Rofino. V. Giov. Battista.

Savo della Corona, 1530 (C).

Sebastianus, 1532, 1539 (C), console. Eseguisce lo Stocco benedetto nel 1532.

Silvestro di Antonio Silvestri da Firenze, 1513 *(Arch. stor. ital.,* 1866, vol. III, p. 235), 1532 (C). Un Silvestro Antonio dello Avachio faceva nel 1495 la stima delle gioie dei Medici (MÜNTZ, *le Collection des Médicis* p. 101).

Stangari. V. Antonio Stangari.

Sverollo, 1530 (C).

Tommaso da Milano, 1532, lavorante (C).

Tommaso de Christiani Perusino, 1530, 1548 (C), camerlengo.

Valentini. V. Francesco Valentini.

Vicadi. V. Francesco Vicadi.

Vires. V. Francesco da l'Arco.

A queste ricerche sulle biografie degli orefici stabiliti a Roma dal 1523 al 1534 e sulla natura, sul merito o sulla sorte dei lavori da essi eseguiti, credo utile aggiungere un breve cenno sulla Corporazione celebre, conosciuta sotto il nome di Confraternita di sant'Eligio, o *Universitas nobilis artis aurificum et argentariorum Urbis.* L'arte, egli è vero, non entra che per poco in questa istituzione, intenta unicamente agli interessi morali e materiali dei suoi aderenti. Ma mi si rimprovererebbe, a giusto titolo, di essere incompleto, se passassi sotto silenzio le vicissitudini di questa corporazione, che andò superba di annoverare tanti celebri membri, durante il periodo di cui trattiamo. [1]

Dell'inizio della corporazione e dei suoi statuti non dirò nulla qui, avendo consacrato a siffatta questione una larga notizia nella *Gazette des Beaux-Arts,* alla quale feci allusione in principio.

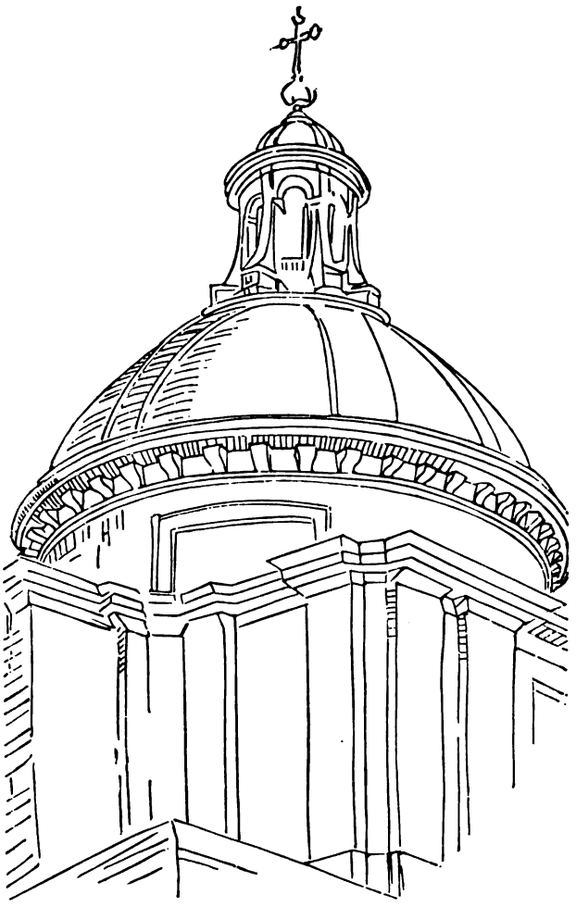
L'esercizio della Corporazione non presentando che pochi particolari caratteristici, mi limiterò a narrare come nel 1532 essa contasse solo una trentina di maestri e diciotto lavoranti. I maestri « imbossolati » vale a dire coloro che potevano partecipare alle cariche sociali, pagavano 5 giuli all'anno; gli altri 4 giuli; i lavoranti 1 giulio. Nel 1539 gli introiti giunsero alla cifra di 67 scudi e 73 baiocchi; nel 1548 a quella di 21 scudi e 65 baiocchi.

La storia della Confraternita di sant'Eligio ci fa toccare un problema interessante della storia monumentale di Roma: alludo alle vicissitudini della chiesa di sant'Eligio, edificata dalla Confraternita stessa nella piccola strada stretta che sbocca da una parte sulla via Giulia,

[1] Devo ringraziare qui, in modo del tutto speciale, gli attuali amministratori dell'Opera, per l'amabilità colla quale mi hanno permesso di copiare questi curiosi documenti, e il signor professore Giovanni Gatti per la cura con cui eseguì per me queste trascrizioni nel 1879.

Digitized by Google

dall'altra sul Tevere. Questa chiesa, secondo il mio dotto amico barone Enrico di Geymüller [1], è l'opera di Raffaello, che l'avrebbe costruita circa il 1514. Fondandomi sulla testimonianza di un compilatore del XVII secolo, Angelo Perelli, il cui manoscritto fa parte degli archivi



CUPOLA DI S. ELIGIO DEGLI OREFICI IN ROMA
(dall'opera del GEYMÜLLER: *Raffaello studiato come architetto*)

suddetti, io aveva creduto che la chiesa costruita nel 1509 fosse stata demolita fin dal 1514: ma il Geymüller asserisce che il Perelli è in errore e che la costruzione risale al 1509, ad eccezione della cupola, costruita solo nel 1526. Siccome il testo del documento relativo a quest'ultima costruzione non venne mai pubblicato, credo utile stamparlo qui integralmente in seguito agli altri documenti.

[1] *Raffaello Sanzio studiato come architetto.* Milano, Hoepli, 1884, p. 19-24, 104-105.

Digitized by Google

DOCUMENTI[1]

I.

Spese di papa Clemente VII.

1524, (v. s. 1523) 10 gennaio. - Ducatos vigintiquinque auri larghos ... Gaio giogillerio pro valore di uno zafiro = fl. 26, 5. *Lo stesso anno 25 luglio* duc. decemnovem auri de camera sol. X... pro uno zaffiro empto pro S. D. N. - A. S. V. Intr. et Exit. 1523 1524, ff. 147, 188.

1524 (v. s. 1523) 10 gennaio. - Duc. quadraginta sex auri larghos ... Marcantonio de Viterbio aurifici pro una catena ad uso zaffiro vendito per eum S. D. N. = fl. 48, 6. - Ibid., fol. 146 v.°

1524, 15 gennaio. - Duc. sexaginta quinque auri de camera ... Petro Locatello pro margaritis et una cathena emptis ab eo ad effectum illas donandi Alexandro de Medicis. - Ibid., fol. 147 v.°

1524, 20 gennaio. - Duc. viginti octo solidos sex auri larghos ... magistro Bacio jogellerio pro variis rebus factis ad usum S. D. N. = fl. 29, 14. — Ibid. fol. 148 v.°

1524, 25 gennaio. - Duc. viginti unum larghos ... magistro Mutio aurifici pro annulo piscatoris S. D. N. = fl. 22, 1. — Ibid., fol. 150.

1524, 25 gennaio. - Duc. viginti quinque similes ... Joanni Baptiste de Bredis pro valore unius smaragdi donati per S. D. N. d.no Alexandro de Medicis. — Ibid. fol. 149 v.°

1524, (v. s. 1523). 30 gennaio. — Duc. trecentos quinquaginta quinque, solidos sex auri larghos ... magistris Nicolao et Joanni Petro aurificibus pro factura quorumdam argentorum ad usum S. D. N. = fl. 373. — A. S. V. Intr. et Exit. C. A. 1523-1524, fol. 150 v.°

1524, 9 febbraio — Et adi 9 detto ducati 3, 8 di camera pagati a ms. Angelo orefice per suo salario di uno anno, che forni a Natale presente. — T. S. 1521-1525, fol. 156.

1524, 12 marzo. — Duc. ducentos similes de mandato sub die 1 januarii magistro Nicolao aurifici pro factura rose de mandato S. D. N. fl. 200. — Ibid. fol. 160.

1524, 15 aprile. — Duc. decem auri de camera ... Joanni Petro de Mediolano sutori pro residuo unius crateri empti ab eo fl. 10. — A. S. V., Intr. et Exit. Cam. 1523-1524, fol. 165.

1524, 26 aprile. — Duc. sexagintaocto s. X de Cam.a ... d.no Perotto hispano pro quibusdam mappis deauratis pro Capella Sixti — fl. 68, 10. Ibid. fol. 168 v.°

1524, 30 aprile. — duc. sex milia auri de Cam.a de mandato ... ad exitum videlicet heredibus Io.. Francisci Martelli et Ludovici de Capponibus pro totidem in quibus erant creditores camere ratione exequiarum Leonis, ad introitum vere a dictis heredibus Martellis et Capponibus pro quibusdam lapidibus pretiosis emptis a S. D. N. — fl. 6000. Ibid. fol 170 v.°

1524, 4 maggio. — A mastro Francesco Venitiano duchatti settantacinque di Camera per conto de la coniatura di dua diamanti reduti di ponta in tavola d. 75 — T. S. 1523-1527, fol. 57.

1524, 6 maggio. — Duc. septuaginta auri larghos ... Mag.ro Laurentio aurifici pro pretio trium lapidum zaffiri legatorum in tribus anulis quos S. D. N. dono dedit tribus Cardinalibus = fl. 73, 10. — A. S. V. Intr. et Ex. C. A. 1523-24, fol. 172.

1524, 27 maggio. — A Cherubin da Reggio mastro per reloi (*sic*, per oriuoli) duchatti cinquanta di camera per conto d'uno reloi ha fatto alla Santità di N. S., T. S. 1523-1527, fol. 58.

1524, 30 maggio. — Duc. trigintaduos auri larghos Laurentio Carosso ... pro anulo Piscatoris quem ipse dedit fe: re: Adriano pape VI = fl. 83, 12. — Ibid., fol. 177.

1524, 30 maggio. — Al Petrino duchatti cinquantadua d'oro in oro larghi per unno bochalle di cristallo porto il dito contanti. — Ibid., fol. 58 v.°

1524, 3 giugno. — Duc. quatuordecim auri de Cam. sol. 18 — mag.ro Joanni Petro Mediolanensi aurifici pro sex cochlearibus et uno vase ad usum piperis emptis pro S. D. N. — A. S. V., Intr. et. Exit. 1523-1524, fol. 178.

1524, 20 giugno. — Duc. duodecim similes ... pro manufactura duorum honoferorum argentorum fl. 12, 12. — Ibid. fol. 181 v.°

1524, 8 agosto. — Duc. quadragintasex similes ... magistro Nicolao aurifici pro manufactura rose donate per S. D. N. in quadragesima preterita. — Ibid., fol. 191

1524, 29 ottobre. — Duc. centum quinquaginta auri similes mag.ro Nicolao ... pro ense qui donari solet per S. D. N. quolibet anno in festo Nativitatis

1 Questi documenti, salvo indicazione contraria, provengono dagli Archivi di Stato stabiliti a Campo Marzo. Le lettere A. S. V. collocate in fine d'un documento significano « Archivio Segreto Vaticano ». Quanto ai registri degli Archivi di Stato di Firenze, essi fanno parte del fondo di S. Maria Novella. Questi ultimi registri mi sono stati indicati dal sig. comm. Gaetano Milanesi.

Digitized by Google

d.ni n.ri Jesu Christi et ornamentis dicti ensis — fl. 150. — Ibid., fol. 208.

1524, 30 novembre. — D. 300 alli Strozzi per conto della chrocie di Xpollo di Valerio Vinetiano (sic) (tre altri pagamenti, ascendenti alla somma complessiva di 500 ducati). — Archivi di Stato di Firenze, n. 327, ff. 16, 18, 20, 21.

1524, 5 dicembre. — Duc. ducentos quindecim ad bonum computum cathene auree quam Sanctitas Sua dono dedit d.no Simoni Tornabono Senatori di Roma. — A. S. V. 1523-1524 fol. 215 v.°

1524, 24 dicembre. — Spesi per tre zafiri che si dono al Reverendo Datario e al veschovo Felice, e l'altro allo arciveschovo di Ravenna, in tutto duchatti cento venti otto d'oro di Camera. — T. S. 1523-1527, fol. 68 v°.

1524, 28 dicembre. — Per tre medaglie che si dono, una al S. Alesandro de Medici, e l'altra a Cosmino de' Medici, e al S. Lion de Orsino, che in tuto si pesi duchatti cin. quatro d'oro di camera. — Ibid.

1524, 31 dicembre. — D. ciento d'oro paghati alli Bini di Roma per parte d'uno zaphyro d. 100 (totale 500 d.) Arch. di Stato di Firenze, n. 327, ff. 18, 23.

1525 (v. s. 1524), 10 gennaio. — E a di detto spesi per una crocetta di diamanti ligata in oro como unna perla pera duchatti settanta di Camera qualli si compro per dare la manci[a] alla putinna del S. Alberto di Arpi. — T. S. 1523-1527, fol. 69.

1525, 18 gennaio. — Per unno rubino in tavola per uno anello per dare al conte Ludovicho Rongono duchatti centocinquanta. — Ibid.

1525, 15 aprile. — Dati alla donna che fu da mastro Agnolo f. oreffeci duchatti dieci di Camera per limosina. — Ibid., fol. 73.

1525, 27 maggio. — A Rafaello orefficio per una catenna e lla manifatura e collo a conciatura d'unna barba (?) duchatti quatro. — Ibid., fol. 74 v°.

1525, 31 luglio. — (Al medesimo) per unno zafiro forato servi per la rosa ... duchatti undeci di c. — Ibid.

1525, 20 agosto. — D. 25 pagati a Cherubino dell'Orologio. — Arch. di Stato di Firenze, S. M. N. n° 327, fol. 33.

1525, 31 agosto. — (Al medesimo) per la ligatura di dua diamanti che si hebano dal merchaletto e l'oro in tuto duchatti vinticinque... e piu per la ligatura per uno smiraldo e oro che si dono alla donna di ms. Zanobbio de Medici ... in tutto duch. trenta. — Ibid., fol. 78 v°.

1525, 31 agosto. — Pagato al ditto Rafaello duchatti trenta di camera per uno zafiro ligato in uno anello qual si dono al cardinale di Triulcio.

1525, 30 ottobre. — Dati a Piero Maria e fra Justin che feceno le lettere a novi vasi, cioe cristalli, agata e diaspri, a duchatti dua l'uno, in tuto duchatti diciotto, restano pagati di tuti = d. 18. — T. S. 1523-1528, fol. 80.

1525, 24 novembre. — A Rafaello oreffeci *(sic)* duchatti trenta di C. per unna coronna de lapis lazari con signacholi d'oro che si dono al ducha d'Atri. — fol. 81.

1526, 8 marzo. — A Gampietro (sic.) de Carpani orefice d. 150 d'oro d. C. ... a buon conto sopra la rosa d'oro che si dona nella domenica della Rosa. — *1527, 20 aprile.* Al medesimo : 79 d. 10 per saldo. — Arch. di Stato di Firenze, n. 331, fol. 10.

1526, 21 marzo. — « Jacobus Mauri napolitanus aurifex » salvocondotto per cagione dei suoi crediditori. — Ibid., fol. 37.

1526, 21 aprile. — Silvestro oreffeci *(sic)* per costo d'uno robino che si dono alla consorte di Nicholo de Medeci duchatti cento d'oro di camara pagati per ordine delli Strozzi. — T. S. 1523-1527, fol. 87.

1526, 28 aprile. — 100 d. d'oro larghi pagati a Bernardo Bracci per rimetterli a Firenze a Bart. di Berrardo Gondi per una crocie di cristallo comperata da lui. = d. 102. 10. — Ibid., fol. 50.

1526, 19 luglio. — D. 200 a Lorenzo Gondi per ordine di Jac. Salviati per comperare argento per fornire la croce di cristallo di S^to^ Lorenzo. — Ibid., fol. 59.

1526, 31 luglio. — A mastro Giovan Piero oreffeci per tre pietre e per la manifatura de ditte spilette e l'oro, in tuto computato le pietre in tuto duchatti vintitre e baiocchi sesantacinque. — T. S. 1523-1527, fol. 90 v° (Bertolotti, *artisti lombardi*, t. I, p. 286).

1526, 19 dicembre — Pro m° Çherubino Mutinen. horologierio S. D. N. mandatur Strotiis ut ei solvant duc. quatuor auri cam. pro ejus solita provisione mensis X.bris presentis. — M. 1527, fol. 185.

1527, 22 febbraio. — Pro d.no Cherubino de Horganis (?) clerico Regien. horologii palatii mag.ro mandatur Dominico Boninsegnio civi florentino ut solvat eidem duc. duodecim auri de cam. ad X jul. pro duc. pro sua solita mercede trium mensium, vid X.bris, januarii et presentis februarii. — Ibid. fol. 197

1527, 28 febbraio. — Pro mag.ro Jo. Petro de Carpanis aurifice mandatur Strotiis (*etc.*) ut ei solvant ducatos centum quinquaginta de jul. X pro ducato ad bonum computum pretii rose auree in dominica de rosa per S. D. N. donari consueta. M. 1527, fo l 197 v°. (Bertolotti, *artisti lombardi*, t. I, p. 296).

1527, 20 marzo. — Monetur Martinus aurifex et sua uxor quatenus infra 3 dies debeant omnia bona mobilia et immobilia ad quondam Simonem de Maris dum vixit Leonis X coquum secretum spectantia et ob defectum hereditatis Camere apostolice devoluta D. Sebastiano de Ancona commissario apostolico consignent [consignare], *etc.* — M. 1527 B, fol. 38. cf. fol. 38 v°.

1527, 29 marzo. — D. 823... per una catena d'oro donata al s.or Rossello imbasciatore inghilese e d. 177

Digitized by Google

per piu robe donate a lui e al suo compagnio. — Arch. di Stato di Firenze, n° 327, fol. 80.

1528. — D. 432 (di oro del sole) a m.ro Pompeo de Cap.nis sono per la valuta di lb. 4. 9. 3, d. 21 di oro di ducati havuto dal d.co m.ro Pompeo in piu lavori per uso di Sua S.ta e d. 75 per manifattura di essi... (inoltre 700 ducati « per uno negocio »). — Arch. di Stato di Firenze, n° 329, fol. 7.

1528, 12 dicembre. — M.ro Pompeo de Capitani gioiellere de dare addi 12 di dicembre d. dugiento cinquanta di oro di camera a jul. X per d. ... pagati a buon conto per farre *(sic)* fare una coppa d'oro al calice di N. S.re, porto il d.co conto. E de dare d. ciento cimquanta cimque *(sic)* a jul. X per d... per tanti disse havere havuti da Ber.co Baracci in 2 partite a buon conto ...

Id. id.— M.ro Pompeo de Capitani di contro de havere sc. cinque ciento septe d'oro del sole che d. 432 li facciamo buoni per valuta di lb. 4. o. 3, d. 21 d'oro scudi havuto da d.co m.ro Pompeo in piu lavori, come apreso, cioe in nel pectorale del mortorio lb. 1, o. 1, d. 15. E d. 2, o. 16 d'oro hauto da d.co in 4 castoni dove sono legati 4 zafflri e una crocietta legatovi drento 4 smaraldi et uno diamante e uno braccio rifatto a uno angelo del pectorale vecchio, lb. — 2. 16. E lib. — o. 11, d. 13 havuto da d.co in uno calcimo et uno chuchiaro lb. — 11. 13. E lb. 1, o. 10 havuto in una coppa dove si comunica N.ro S.re lb. 1. 10. — E o. 2 d. 1 per la 1/2 del calo di d.ci lavori, lb. — 2. 1. Le quali lb. 4. 3, 21 vagliono come di sopra sc. 432 e sc. 75, se li fanno buoni per tanti ne assegni a havere pagati per manifatture delli soprad.ci lavori a m.ro Guasparre orefice — d. 507. — Ibid, fol. XI.

1529, 19 marzo. — M.ro Michele delle Cornuole de dare addi 19 di marzo d. ciento d'oro di Cam. a jul. X per duc. per tanti pagatoli a buon conto sopra una mitria che fa a N.ro S.re (si accenna egualmente un regno fatto per il papa) = totale sino al 29 di maggio 1529 — 540 duc. — Arch. di Stato di Firenze, n° 329, fol. 17.

1529, 26 aprile. — D. 20... a Pompeo de Capitani gioiellere quali se li sono pagati a buon chonto per fare una chatena per l'Indiani... — Vol. 329, fol. 9.

1529, 27 aprile. — Limosine... d. 10 a M.a Hypolita donna fu di m.ro Ag.lo (Angelo) orefice florentino, porto la d.ca conti per l'amor di Dio. — Ibid., fol. 17.

1529, 15 maggio. — Spese si faranno in fare una mitria per la S.ta di Nostro Signore deono dare addi 15 di maggio d. septanta a jul. X per duc. per tanti pagati a Gaio milanese, gioielliere, e sono per chosto di 70 perle grosse e o. 4 incircha di perle di o. che Gaio per ordine di N.ro S.re dette a Michele delle cornuole per mettere in d.ca mitria = d. 70. — Ibid., fol. 21.

1531, 3 marzo. — D. Michaeli Naldini Sanctitatis Sue gioellerio et Ph.o Livirerio veneto ducatos duo mille auri de juliis decem pro quolibet ducato pro redimendis giois pignoratis Bononie in manibus D.ni Maffei Bernardini nobilis veneti. — M. 1529-1531, fol. 126.

1531, 31 maggio. — A maistro Adriano che sta in Borgo che ce reconcio una rota dello relogio presente el patre Priore ducato uno e sol. quindici. — Sagrestia di S. Agostino, 1529-1544, fol. 17.

1531, 19 novembre. — Duc. viginti et unum de juliis X pro ducato ... d. Dominico de la Pedacchia magistro horilogii Capitolii pro sua provisione trium mensium finitorum ultima septembris preteriti = d. 20, b. 37. — T. S. 1531-1532, fol. 119. cf. ff. 126, 126 v°, 130.

1532, 5 marzo. — Magistro Sebastiano aurifici duc. trecentos, solidos tres, den. sex auri de cam.ª de juliis X pro quolibet duc. pro precio soliti ensis et pilei Nativitatis domini nostri Je. Chr. proxime preteriti, videlicet :

Pro libris XVI, unciis octo, den. XII argenti de carlino ad rationem novem ducat. pro qualibet libra — d. 157, 7, 6.

It. pro tot consumptis in deaurando d. 31. 10.

It. pro miniatura, inauratura et extensione manubrii et laminæ — d. 7. 16.

Pro cingulo aureo et serico contexto d. 18.

It. pro fitta auri tratti — d. 6.

It. pro raccamatura — d. 5.

It. pro armellinis et foderatura — d. 4.

It. pro quinque palmis velluti bertini pro pileo et velluto cremesino pro fodro ensis.

It. pro feltro et serico et manefactura *(sic)* dicti pilei — d. 1. b. — 10.

It. pro manefactura fodris et aliorum fornimentorum d. 70. — 1531-1534, fol. 6, cf. T. S. 1531-1532, fol. 62 v°.

1532, 8 aprile. — Ducatos mille tricentos de juliis X pro ducato... Ludovico Capponi et pro eo Petro Bernardi Bini procuratori suo pro precio quinque petiorum jocolium q. emit et habuit S.mus D. N., videlicet smaragdi aliquantulum globi ligati in anulo auri smaltati de rubeo, adamantis in tabula ligati in anulo auri, unius rubini... *(sic)* magni ligati in anulo auri smaltati de viridi et albo, alterius rubini... *(sic)* aliquantis per minoris ligati in anulo smaltati *(sic)* in nigro et unius smaradi in tabula ligati in castone, habuit dictus Petrus. — T. S. 1531-1532, fol. 63.

1532, 9 dicembre. — Ducatos duos de juliis X pro ducato... Mag.ro Barnabe moderatori horilogii palatii pro sua provisione junii et julii = d. 1, b. 94. — T. S. 1531-1532, fol. 54 — cf. ff. 54 , 71 v° (D. Barnaba Apicello).

1531, 5 marzo. — Mag.ro Adriano Theutonico horologiario in Burgho ducatos decem auri de juliis

Digitized by Google

decem pro quolibet ducato pro pretio sex pectiorum ferri ad refirmandas rotas horologii magni palatii apostolici et acu et duobus plumbinis pendulis appositis et pro dolatura et reaptatura aliarum rotarum dicti horologii. — M. 1531-1534, fol. 117.

1534, 5 giugno. — Magistro Franc.o Perusino horologiario ad horologium palatii ap.ci gubernandum deputato ducat. quatuor auri de camera de juliis X pro quol. duc. pro suo salario et mercede unius tertiarii unius anni in mense februario proximo preterito incepti ad rationem ducati unius similis mense quolibet. — M. 1531-1534 B, fol. 77 v°.

(Continua) **E. Müntz**

NUOVI DOCUMENTI

Di chi fosse figlio il pittore Baldassare d' Este

Il mistero, che fino ad oggi ha circondato l'origine del pittore, ci ha eccitato a ricerche, le quali non sono riescite infruttuose.

Il Baruffaldi, nelle sue *Vite dei pittori e scultori ferraresi,* accennò alla tradizione che Baldassare d'Este fosse un discendente illegittimo della principesca famiglia che regnò a Ferrara, ma osservò che il nome di lui non era indicato nella genealogia estense, quantunque egli avesse usato lo stemma e l'impresa del diamante propria di Ercole I d'Este. Chi però si faccia ad esaminare gli alberi genealogici delle case principesche, si accorgerà facilmente che in essi si trovano molte lacune, e che in antico non si iscrivevano fra i discendenti d'una famiglia i nomi dei bastardi o illegittimi.

Altri storici ferraresi del secolo scorso accettarono la tradizione, e rammentarono pitture di Baldassare d'Este, ove era apposto lo stemma della famiglia estense e l'impresa dell'anello col diamante terminato a punta. Nel secolo nostro, il Rosini, il Laderchi, L. N. Cittadella ripeterono la tradizione; e il Cittadella produsse parecchi rogiti, riguardanti il pittore, ma nei quali è sempre ommesso il nome del padre suo. Quest'omissione, certo non abituale ne' documenti notarili, comprova la illegittimità di Baldassare.

Il Friedländer osservò: « ma non è perciò dimostrato ch'egli fosse parente del principe; il nome di Estense poteva averlo dalla città d'Este, se questa era la sua città natale; » ma noi in un articolo pubblicato nell'*Art* dimostrammo che il pittore era nato a Reggio, poichè in molti documenti egli vien chiamato indifferentemente *Baldassare d'Este* e *Baldassare da Reggio.*

Oggi non si conoscono quadri del pittore con l'impresa dell'anello col diamante, e il ritratto indicato da Cavalcaselle, come esitente al Museo Correr, probabilmente non è di lui. Il Cavalcaselle volle vedervi la divisa estense adottata da Baldassare, mentre, nel libro tenuto dal personaggio rappresentato nel quadro, si vede un anello con un gran rubino e senza l'emblematico fiore per entro. L'anello col diamante a punta fu impresa non soltanto speciale agli Estensi; perchè gli Sforza, Matteo Corvino ed altre famiglie lo adottarono. Gli Estensi vi aggiunsero dentro un fiore, che talora sembra una margherita, e talora un garofano o una campanula; mentre gli Sforza lo fecero sostenere dalle zampe d'un drago alato con testa umana; e Matteo Corvino lo fece porre al becco di un corvo. Del resto non si può leggere, come vuole il Cavalcaselle, il nome di Baldassare nelle chiare e nitide lettere .... o ... BAT.ᵃ FUSSAP; e nel quadro vi è anche uno stemma diviso da una banda con un leopardo rampante, e il nome del pittore A. F. P., che si interpretò *Ansuinus Forlivensis Pinxit.*

Se però oggi non si conservano quadri di Baldassare con lo stemma estense e l'impresa d'Ercole, si ritrovano medaglie e documenti in cui il pittore e medaglista si firma *Baldassar estensis*; e certo così non si sarebbe intitolato, se non ne avesse avuto diritto. Alcuno avrebbe potuto opporre che il diritto di appellarsi *estense* fu conceduto dai principi di Ferrara ad alcune nobili famiglie ferraresi, in conseguenza degl'importanti servigi da esse resi allo Stato ed alla ducal casa; ma a ragione osservò il Campori, che le famiglie Mosti, Tassoni, Calcagnini (ad eccezione di quest'ultima che fu insignita nel 1494 del titolo di estense in causa del matrimonio di Alfonso Calcagnini con una figlia di Rinaldo d'Este) ottennero il titolo soltanto nel secolo XVI. Nè Lionello, nè Borso l'accordarono ai loro favoriti verso i quali si mostrarono eccessivamente prodighi di onori e di donativi, nè mai più sarebbe stato conceduto al bastardo di un privato cittadino.

Il documento che un amico nostro, il conte Ippolito Malaguzzi, ha trovato nell'Archivio comunale di Reggio, nella qual città Baldassare d'Este stette circa venti anni, nella qualità di capitano di Porta Castello, torna a prova delle asserzioni alle quali la critica era arrivata, e quel che è più ci rivela che il padre di Baldassare fu Niccolò III d'Este. Questo principe ebbe quattro figli legittimi, e più d'una ventina di figli naturali, cosicchè ancora la tradizione ripete il motto: « Di qua e di là dal Po, tutti figli di Niccolò. » Essendo Baldassare d'Este nato a Reggio, non è improbabile che sua madre fosse la concubina di Nic-

Digitized by Google

colò Ill, Anna Roberti, cognome questo di famiglia reggiana. Ecco il documento tratto dal libro dei *Memoriali*, volume 1489, a carte 118:

« Joonnes condam vincentij de Rascatijs vicinie sancti laurentij fuit confesus contentus et in concordia cum *Baldassare estensi filio condam Illustrissimi d. domini Nicolai estensis Marchionis* ut asseruit ad presens capitaneo porte castelli Civitatis Regij se in veritate habuisse et Recepisse ab ipso Baldassare ibi presenti ducatos ducentos auri venetos boni auri videlicet partim ante hunc contractum, et partim datos traditos et numeratos eidem in presentia mei notarij et testium infrascriptorum pro dote et nomine dotis domine Anthonie filie ipsius Baldassaris ac uxoris et sponse iam ducte et matrimonio copullate suprascripti Joannis de Raschatijs. Quam dotem ducatorum ducentorum auri idem Joannes ibi presens per se et suos heredes promisit solempniter dicto Baldassari presenti et mihi Bojoanni notario infrascripto ut publice persone ambobus stipulantibus et recipientibus nomine suprascripte domine Anthonie absentis bene et fideliter salvare et custodire ipsamque dotem eidem domine Anthonie aut cui vel quibus causas dederit per ipsam sine aliqua exceptione dacte et restituet in omnem causam dotis restituende sine damnis sub pena dupli etc. que solutione et numeratione cum penis secundum formam statutorum etc. pro quibus rationibus attendendis obligavit Idem Ioannes omnia sua bona etc. Et iuravit dictus Ioannes esse maiorem annorum viginti quinque etc. Renunciavit etc. ut latius in carta Rogata per Bonjoannem de Bonzagnis notarium de anno et indictione suprascriptis die vigesimo quinto februarij Regij in canzellaria Magnificorum dominorum de Regimine Regij presentibus Petró Anizani Zanantonio cui vulgariter dicit galante condam Zanoní de Scarpefabis barberio francisco condam Gasparini villanis et provisionato testibus etc. ».

Questo documento ci toglie il mistero dell'origine del pittore, che noi dovremo da oggi in poi riguardare come il fratello di Leonello, di Borso, d'Ercole I d'Este.

A. VENTURI

Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Pellegrini

Del pittore Gaudenzio Ferrari, al pari che del Luini, sono incerte le date della nascita e della morte. Ma un documento ineccepibile, cioè il necrologio milanese [1] dell'anno 1546, ci permette ora di fissare esattamente l'epoca del decesso del celebre pittore lombardo, nonchè approssimativamente, ma più che nol facessero finora i suoi biografi, quella della nascita.

Fino al 1881 ponevasi generalmente come anno di nascita di Gaudenzio il 1484; ma poi il padre barnabita Colombo, che della vita del Ferrari ebbe a scrivere la migliore opera a noi nota, [2] fece adottare come più probabile ch'ei nascesse verso il 1481.

In quale anno ed in che luogo Gaudenzio cessasse di vivere, dagli storici contemporanei vien taciuto. Si ammetteva però congetturalmente estinto nel 1549 o nel 1550 in Milano. Ed anche il Padre Colombo ammise come fuor di dubbio il luogo, non così il tempo del decesso, ch'egli, basato sul confronto dei passi del Vasari e del Lomazzo, fissa alla metà del 1546. Secondo lui, il Ferrari sarebbe morto in età di non meno di 64 anni.

E Gaudenzio Ferrari moriva precisamente ai 31 gennaio 1546 in Milano, a Porta Romana e nella parrocchia di S. Nazzaro, dove, per i documenti prodotti dal P. Colombo, si sa ch'egli vivesse nell'anno 1539.

I registri mortuari della città di Milano ecco come ne registrano a quel giorno e in quella parrocchia la morte:

« Dominicus Magister Gaudent'us de ferrarijs annorem circa 75 ex catarro suffocatus in prima, sine signo pestis decessit juditio Magistri Alexandri Granati ».

Ora se l'età di circa 75 anni data dall'ufficiale di sanità si voglia ritenere come esatta o poco lontana dal vero, la nascita di Gaudenzio Ferrari dovrà porsi nell'anno 1471 o poco dopo.

Ma l'età del Ferrari, che il necrologio milanese indica con un *circa* va forse diminuita. In ogni caso, sono da esso fissati con esattezza l'anno ed il luogo di morte del valentissimo pittore valsesiano.

Dagli stessi registri mortuari la morte del celebre architetto Pellegrino Pellegrini, finora non precisata, risulta avvenuta in Milano ai 27 maggio 1596.

EMILIO MOTTA

[1] Nell'*Archivio di Stato* in Milano, classe *Popolazione*.

[2] Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, pittore, con documenti inediti. — Torino, Fratelli Bocca, 1881.

RECENSIONI

CHARLES YRIARTE. - Matteo Civitali. - Sa vie et son œuvre. Rothschild. Paris, 1886.

Tra gli scrittori stranieri di arte italiana nessuno è in Italia certamente tanto noto, quanto il francese Carlo Yriarte. Il pubblico, che compra libri illustrati, onde facciano bella figura sul tavolo e per sfogliarli a caso, trova appagato il suo desiderio nella *Venise* e nella *Florence*, e chi desideri di aver notizie d'arte

Digitized by Google

e di storia della cultura in una forma facile e senza studio profondo, troverà istruzione e diletto nello stesso tempo nel suo *Gentilhomme venetien* ed in altri piccoli scritti. L'Yriarte però s'è diretto più volte anche agli studiosi serii; e ciò non solo in singoli articoli della *Gazette des Beaux-Arts* o d'altri giornali speciali, ma anche in opere generalmente apprezzate quale è quella su *Rimini*, ricca di contenuto e molto accurata: e di simile carattere e d'egual merito è il suo recente lavoro su Matteo Civitale, su cui vorrei qui con poche parole richiamar l'attenzione degli Italiani amatori dell'arte.

Farà forse meraviglia che l'Yriarte abbia dedicato una voluminosa monografia appunto al Civitale, l'ultimo della serie dei grandi scultori della Toscana nel quattrocento: mentre Desiderio, i due Rossellino e Benedetto da Majano non hanno finora avuto che poche pagine di trattazione nei manuali e perfino le recenti monografie su Donatello e Ghiberti non corrispondono punto, nè per la mole, nè per la critica, nè per l'edizione stessa al merito di questi artisti. L'Yriarte stesso dice la ragione, per cui ha dato al Lucchese Civitale la preferenza sui maestri a lui superiori. Su Matteo Civitale e sulle sue opere abbiamo un ricco materiale di documenti, grazie alle ricerche molto pregevoli di Enrico Ridolfi e dei suoi predecessori, e d'altra parte le sue opere, quasi tutte accertate da documenti e datate, sono, meno poche, riunite in un sol luogo e quindi facili ad essere esaminate e riscontrate. Donde proviene che i lavori in marmo del Civitale hanno un'attrattiva particolare, che può benissimo eccitare a scrivere sull'artista una monografia.

L'Yriarte ha adoperato tutto il ricco materiale raccolto dallo studioso italiano e fu nel suo lavoro aiutato da questo nel modo più gentile. Non ha separato la storia della vita dell'artista dalla descrizione delle sue opere: anzi dà le poche notizie che si hanno di lui, per ordine di tempo, nel mezzo della trattazione della sua attività artistica. È questo, credo, un difetto del libro; in una monografia tanto minuta si sarebbe dovuto fare, nonostante la scarsità delle notizie, almeno il tentativo di dare separatamente una idea della sua vita, e di far conoscere al lettore le sue relazioni esteriori, la sua condizione civile e il suo carattere. D'altra parte in una monografia che mira ad essere compiuta, l'autore avrebbe dovuto dare i documenti, benchè già quasi tutti pubblicati. In simili monografie artistiche pubblicate negli ultimi anni in Francia, è notevole la scrupolosa esattezza nel raccogliere tutto il materiale dei documenti.

E per Bartolomeo Civitale una tale raccolta sarebbe stata specialmente gradita, in quanto che essi sono sparsamente pubblicati.

Nel determinare il carattere del suo artista l'Yriarte si trattiene dall'esagerarne il valore, difetto in cui si facilmente si cade. Dice espressamente che egli non fu *point un inventeur et donc pas du tout de premier ordre*, e lo nomina *le dernier des Quattrocentistes*. Ma la sua versatilità, la sua attività come scultore, decoratore, architetto, costruttore di fortezze, la sua partecipazione alla fondazione della prima tipografia di Lucca, anzitutto poi la natura della sua arte, la peculiare unione di *estasi e di eleganza* autorizzano a porre Matteo Civitale accanto ai grandi scultori fiorentini della seconda metà del secolo XV.

Nel trattare dell'attività dell'artista e delle singole sue opere, l'Yriarte si trattiene più a lungo sulla importante questione, che cosa possa aver fatto il Civitale prima del 1472, in cui per la prima volta nei documenti appare come artista. Allora aveva già 36 anni, doveva quindi aver già eseguiti non pochi altri lavori.

L'ipotesi dell'Yriarte, che l'attraente ritratto in rilievo di P. d'Avanza, morto nel 1457, sulla porta maggiore di San Martino, sia opera giovanile del Civitale, è per il carattere di quel lavoro molto probabile. All'incontro la supposizione, che egli sia stato occupato per anni come assistente dei lavori dei suoi maestri Ant. Rossellino e Desiderio da Lettignano non può essere accettata che come ipotesi tanto più dubbia, in quanto che non abbiamo alcun punto d'appoggio per sostenere, che realmente sia stato suo maestro uno di questi critici, ovvero ambedue.

Nella cronologia e nella critica delle opere, indicate con grande diligenza, si sarà d'accordo coll'autore, meno pochi lavori di minor conto. In appendice alle opere del Civitale avremmo desiderato almeno un breve cenno sui lavori di Vincenzo Civitali e sulla influenza di Matteo sulla plastica di Lucca e di Genova, sul quale argomento l'autore non s'estende.

L'edizione del libro dell'Yriarte è bellissima; stampa, carta, tipi e le illustrazioni (specialmente in eliotipia) sono quali si doveva aspettarsi dalla nota casa di F. Rothschild. Peccato, che non siano date che poche ed incomplete riproduzioni dei lavori in marmo del duomo di Genova, i quali appartengono alle più grandi e più segnalate opere di Matteo. È vero, che esse, collocate nel battistero, sono in luogo molto oscuro: pure, per mezzo della luce elettrica, si sarebbero potute ottenere delle buone fotografie.

W. Bode.

Digitized by Google

MISCELLANEA

Un nuovo dipinto del Correggio. — A Milano, presso il signor Crespi, vedesi una tavola dell'Allegri, sconosciuta sin qui. Misura di larghezza un metro e di altezza centimetri settantanove: rappresenta *la Natività*. Ecco come lo descrisse il compianto Mongeri nella *Perseveranza:* « Il fanciullo divino giace a terra su pochi panni; a des'ra di chi guarda, la Vergine Maria in ginocchio gli si tiene dappresso, adorando colle braccia sul petto; dietro, nell'ombra, San Giuseppe dormente, si appoggia ad un'alta sella del giumento che si travede in un angolo, ancor più all'oscuro. All'opposto lato, col ginocchio destro piegato a terra, trovasi Sant'Anna, la quale tiene sull'altro il piccolo San Giovanni, volgendolo pur esso all'adorazione del neonato. Oltre lo steccato che fa riparo al luogo dove questo giace, veggonsi spuntare due figure di pastori, ivi condotti da un angelo adolescente, che ancor si libra sull'aria, presso di essi, mentre due più piccoli angeli infanti svolazzano nell'alto, di sopra al capo della Vergine. Il fondo, davanti a cui si svolge questa scena è, per una metà, quello a destra un rovinio di edificio antico, di cui rimane un arco spezzato e una colonna col capitello ancora intero; più in là, a sinistra, la vista si addentra sopra un terreno folto di erbe, che più indietro elevasi montuoso, e dove, presso al centro, sorgono alcuni alberelli agitati dal vento... »

Ciò che sorprende più profondamente è l'effetto del paesaggio con quelle bianche nubi trasportate dal vento, che si nascondono dietro alle rovine.

Il colore del dipinto ha alquanto sofferto nelle ombre cresciute di tono, ma nel resto, nelle parti in luce, esso tiene della vivezza delle gemme.

Il quadro deve considerarsi una delle opere della giovinezza del Correggio più pure e castigate; una delle prime forme con cui il pittore svolse la composizione della *Natività*, prima che si determinasse nel dipinto della *Notte*. La ingenuità del pittore giovinetto traspare anche negli atteggiamenti delle figure, ed è a notarsi fra gli altri quello della Vergine, con una mano avvolta nel manto, per dinotare il freddo della notte temporalesca e invernale.

Più che in ogni altro dipinto del Correggio, qui si dimostra come dai ferraresi egli avesse il suo nutrimento artistico; e nelle mani generalmente con dita lunghe ricorda il modo proprio dei pittori del ciclo del Costa, di Ercole Grandi particolarmente, e così nei manti o nelle vesti o nei panni che si stendono sul terreno in lungo strascico con pieghe multiple, e come variati poligoni con angoli rientranti. E così nel colore caldo, gemmato ricorda l'arte dei Costeschi; come pure nel paesaggio luminoso, arieggiato e trasparente. Ma mentre appare che il Correggio fu educato dai ferraresi, questo dipinto ci mostra pure che il sovrano Mantegna colpì la mente del giovinetto artista, poichè nella Sant'Elisabetta questi non fece che riprodurre la stessa Santa della cappella di Sant'Andrea a Mantova.

La preziosa opera fu portata dall'Inghilterra da Gian Paolo Richter, e con coscienza ed amore restaurata dal Cavenaghi. Fortuna volle che il Crespi di Milano se ne invaghisse, e acquistasse quel tesoro d'arte per sè, e così lo conservasse all'Italia!

Un quadro ignoto di Antonio da Pavia. — Nella sagrestia della chiesa di Santo Stefano a Novellara, presso Reggio d'Emilia, trovasi una tela segnata: *1514. Antonio da Pavia P. Mantovano.* Rappresenta i Ss. Ivone, Agostino e Gio. Battista, ritti nel primo piano del quadro: nel fondo, vedesi una rocca da cui scaturisce una polla d'acqua, che si raccoglie nel terreno affondato a mo' di piccola conca: due fraticelli bevono a questa fonte. Il quadro è ignoto a tutti i moderni scrittori d'arte, al Burckhardt, al Crowe, al Cavalcaselle, ecc.; eppure pel suo buono stato di conservazione e per la forte mantegnesca modellatura, esso è di gran lunga superiore ai noti dipinti di Antonio da Pavia esistenti a Mantova ed a Pavia stessa.

La vendita della collezione Scalambrini di Roma. — Dalli 20 febbraio alli 5 marzo di quest'anno, in Roma si è proceduto alla vendita della collezione Scalambrini di Roma, ricca principalmente di antichità etrusche, greche e romane. Fra le altre del medioevo e del Rinascimento, vedesi una scultura del secolo XV, ov'è figurato Baldassare da Cesena, celebre dottore in legge, in atto di leggere a' suoi scolari. Sono pure notevoli due altorilievi fiorentini (n. 737 e 738 del cat.), un quadro raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* di Guidaccio da Imola, maestro che fiorì sullo scorcio del secolo XV. — Il catalogo fu pubblicato in Roma, pei tipi di A. Befani.

Nuova invenzione del Pettenkofer. — L'illustre chimico dott. Pettenkofer nelle « *Technische Mittheilungen für Malerei* » (München, 1888, n. 40, p, 2) discorre di una sua nuova invenzione per pulire i quadri antichi. Noi segnaliamo ai restauratori il nuovo ritrovato dell'autore del famoso e scientifico sistema per la rigenerazione dei dipinti.

Collezione Campori. — Il compianto uomo che illustrò la patria con le opere, lasciò a Modena, sua città natale, la raccolta de' suoi manoscritti, de' suoi epistolari a stampa, centomila autografi e la parte migliore della sua quadreria.

Digitized by Google

Alla galleria Estense, fra gli altri dipinti, perverranno la preziosa Madonna di Bartolomeo Montagna, un capolavoro di Francucci Innocenzo da Imola, una delicata Madonna col bambino del Correggio e un finissimo Cristo attribuito al Bonsignori di Verona. Quest' ultima attribuzione non sembra però seconda al vero, e a chi guardi attentamente il dipinto, non può sfuggire la stretta relazione di esso con l'*Ecce-Homo* della collezione Poldi-Pezzoli in Milano. Per noi, esso è l'opera di Andrea Solari, detto Andrea da Milano.

Acquisti del Museo Nazionale di Firenze. — Il Museo nazionale di Firenze si è arricchito di due oggetti preziosi in rame dorato del secolo XV, e cioè di un reliquiario e di una patena con tondo di smalto traslucido al centro, in cui è figurato San Niccolò di Bari. Essi provengono dalla Chiesa di San Niccola in Calenzano, e già fecero parte dell' Esposizione Donatelliana, tenutasi a Firenze nel maggio dell' anno decorso.

CRONACA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Mentre credevamo esser giunti al termine dei concorsi per la statua equestre di Vittorio Emanuele in Roma, ci siamo accorti invece ch'è terminato il terzo ed è stato indetto il quarto. La Commissione Reale ha ordinato che i concorrenti, ancor ansanti delle fatiche sostenute nell'ultima prova, piglino la rincorsa e sperimentino un'altra volta le loro forze. Al marzo di quest'altr'anno si vedrà chi sarà arrivato più lontano. Eppure era giusto prevedere che questo concorso per la statua equestre (il terzo!), ristretto ai cinque ch'erano apparsi i più meritevoli nella gara precedente, dovess'essere l'ultimo; ma oramai anche le commissioni ufficiali, come le compagnie dei circhi equestri, all'*ultima* rappresentazione fanno succedere l'*ultima definitiva*. È deplorabile però che, correndo l'undecimo dalla morte del Gran Re, nel mandare innanzi l'opera del monumento che gli si deve erigere in Campidoglio prevalga tal fiaccona da lasciar pensare che non sarà compito quando le statue elevate nelle piazze delle città minori italiane avranno già presa la venerabile *tinta del tempo*. Perchè differire ancora una risoluzione? Se nessuno dei concorrenti fosse sembrato pari all'alto soggetto, conveniva ringraziarli e congedarli tutti. Richiamandoli, la Commissione ha sentenziato che in ognuno di essi v'è capacità di rispondere degnamente al soggetto. Ma si dee presumere che questi cinque artisti, i quali più volte sono stati eccitati alla difficile prova, più volte hanno sentito tutte le speranze, tutte le trepidazioni che nascevano dalla singolare importanza del concorso, ed hanno sollevato tutte le forze dei loro animi per mostrarsene degni, si dee presumere, dico, che abbiano oramai dato la misura esatta di quel ch'essi valgano e che siano giunti ai limiti estremi della loro capacità. In tal caso che frutto si trae da un nuovo concorso? Null'altro che un indugio inutile ad una risoluzione che il pubblico desiderio affrettava. E l'esaurire in isforzi lunghi, travagliosi, ripetuti tre volte, l'energia di questi valentuomini è condizione favorevole per la buona esecuzione del colosso che poi infine uno di essi dovrà modellare? E sarebbe anche ragionevole domandare che logica abbia governato questa volta gli atti della Commissione Reale. Nella seduta del 21 febbraio sono eliminati con regolari votazioni i progetti del Chiaradia, del Civiletti, del Barzaghi; la discussione si restringe ai progetti del Cantalamessa Papetti e del Balzico. Il 22 si aduna di nuovo la Commissione per risolvere quale di questi due meriti l'onore della scelta; ma inaspettatamente essa richiama alla speranza e alla lotta i tre che nel giorno precedente aveva esclusi, ed ordina che tutti e cinque siano riammessi ad un nuovo concorso.

A proposito del monumento a Vittorio Emanuele, il Sacconi propone modificazioni considerevoli all'opera sua. Queste consistono in un collegamento dell'edicola ov'è la statua di Roma alla base della statua equestre; nell'aver dato alla forma della base stessa un più ardito carattere di originalità e nell'averla resa singolarmente ricca. Oltracciò nel nuovo disegno è prolungato il grande portico del fondo, che

Digitized by Google

da diciannove intercolonni, quanti erano prima, giunge ad averne ventitrè; e sotto 'il detto portico è stata adottata una serie di sale pel museo del risorgimento politico italiano. Questo pensiero, sì opportuno, ha cospirato ad un felice effetto estetico, recando la necessità di grandi aperture sui fianchi del monumento, le quali ne accrescono il decoro, ed equilibrano bene i vuoti coi pieni architettonici. L'opera così ridotta ha tale unità organica e sì felice armonia di linee, che la Commissione Reale, speriamo, non esiterà ad approvarla. Forse le difficoltà possono nascere da altra origine, poichè quelle modificazioni non si accettano che a patto di aumentare la spesa. È da sperare tuttavia che, dovendo questa essere ripartita in molti bilanci, lo Stato consenta all'aumento; chè sarebbe molto da dolersi se meschine considerazioni di economia impedissero che un'opera di sì alta importanza storica ed artistica non raggiungesse nel fatto quel grado di bellezza a cui è salita nella mente di chi la concepiva ed amorosamente la perfezionava.

Tra gli altri lavori dei quali il Sacconi si occupa, ce n'è uno, di cui in questa cronaca non si può tacere: i restauri della basilica della Santa Casa in Loreto, restauri in cui la parte architettonica e la scultoria e la pittorica sono tutte ampiamente rimaneggiate. Ridurre il vasto tempio in ogni sua parte ad unità di stile sarebbe impresa a cui non basterebbero le somme, benchè molto considerevoli, che elargiscono la Casa Reale, l'Amministrazione dell'Opera, il vescovo di Loreto e i due ministeri della pubblica istruzione e dell'agricoltura, industria e commercio. D'altronde in un edificio che appartiene già alla storia di più che quattro secoli, cresciuto sotto gli occhi e le mani di molte generazioni, effetto di sforzi che per necessità lo condannavano a compimento lentissimo, sarebbe lodevole cancellar le tracce diverse dei tempi, salvo di un solo, e queste diffondere con rifacimenti e lasciar trionfare dappertutto? La storia ha le sue esigenze, divenute più rigorose che mai nel tempo nostro, in cui l'amore dell'erudizione ha preminenza sul culto stesso dell'estetica. L'eclettismo, come principio, è dannoso all'artista, perchè lo svia e lo spossa colla pluralità degl'ideali, e ne soffoca gli entusiasmi; ma, come fatto, come spontanea espressione delle evoluzioni successive a traverso le quali un edificio si è formato, esso è interessante. La coltura storica sorreggerà il Sacconi in quest'opera. Certamente egli si propone di sfrondar qualcosa delle arroganti vegetazioni barocche: un gusto temperato e savio dominerà ovunque; ma le manifestazioni dei secoli XV e XVI saranno tutte rispettate. Per tuttociò che di nuovo si dovrà fare (e non sarà poco) sarà preferito lo stile del secolo XV, come quello che meglio s'accorda colla struttura fondamentale del tempio. Per la parte decorativa questo stile nelle Marche, ove il gotico ebbe vita più lunga che altrove, è spesso un innesto di gotico e di rinascimento, con preponderanza del primo. Ne deriva agli edifici di quelle provincie una fisonomia speciale, quasi un sapore nuovo, che il Sacconi s'ingegnerà di riprodurre. Una cappella dedicata a S. Giuseppe è già quasi compita, e veramente vi spira un'aura di squisita arte antica. Il Sacconi ne invigila le pitture, geloso che sieno d'ispirazione austera e di grande temperanza di tinte. Le decorazioni sono affidate al signor Stella, le figure al signor Modesto Faustini. Alcune sculture che decorano il nuovo altare ricchissimo sono del Maccagnani. Artista bene scelto certamente! La grande cupola sarà dipinta dal prof. Cesare Maccari, il quale già prepara soggetti e cartoni. Saranno perciò distrutte le pitture del Roncalli, detto il Pomarancio, della qual perdita non ci rammaricheremo davvero, sicuri che l'opera del Maccari merita il sacrificio di quelle mediocri quanto presuntuose pitture. Se la cupola fosse stata dipinta da Guido Reni, che vi aspirò ansiosamente, ora sarebbe altro affare.

Il Parlamento, dopo averla alquanto modificata, approvò nel novembre dell'anno scorso la legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità; il Senato, fattevi nuove modificazioni, l'ha poi respinta in una recente votazione segreta. La repulsa è giunta inaspettata ed ha prodotto la dimissione del ministro Coppino. È generalmente

Digitized by Google

ammesso però che la nazione la più ricca di opere d'arte, manchi di provvedimenti efficaci a tutelarle; sicchè una nuova legge, secondo ragionevoli previsioni, sarà riproposta. Non parrà inutile che in questa cronaca si faccia ricordo dei concetti fondamentali della legge ora respinta. Tanto meglio se essi potranno essere sostituiti da concetti migliori! Il voto del Senato racchiude un invito a nuove meditazioni; ma intanto è giusto riconoscere che quella legge rappresentava quanto di meglio potea farsi per conciliare il rispetto alla proprietà privata colle esigenze degli studi, col culto del bello, col decoro nazionale. La legge adunque stabiliva in tutta Italia attivi uffici regionali, i quali facessero il catalogo completo del nostro patrimonio artistico, non pur tenendo conto delle opere appartenenti alle pubbliche amministrazioni, ma anche delle private. Dichiarava inalienabile tuttociò che, compreso nel catalogo, fosse proprietà dello Stato, delle provincie, dei comuni; sottoponendo a tutela speciale gli enti morali, ai quali ogni vendita era interdetta senza licenza del governo. Quanto a monumenti di proprietà privata, concedeva al governo diritto di espropriazione, senza però che nello stabilirne il prezzo si tenesse conto del pregio artistico; quanto ad oggetti d'arte e d'antichità mobili, ordinava avesse il governo diritto di prelazione. Ma essendo prevedibile che spesso le finanze dello Stato non avrebbero dato modo di acquistar opere private, a rendere almeno più difficile la vendita all'estero, prescriveva la legge che il contratto fosse gravato di una tassa del venti per cento, calcolata sul valore dell'oggetto. Contemporaneamente preveniva i possibili abusi di questa disposizione, acciocchè i privati non fossero esposti spesso a sentirne il peso, dando istruzione agli uffici regionali di non usare, catalogando le opere di proprietà privata, le norme medesime con cui si doveano catalogare quelle appartenenti a pubbliche amministrazioni. Queste prescrivea fossero legate molto, ponendosi nei cataloghi anche opere d'importanza secondaria da esse possedute; ai privati si ponessero i soli vincoli rigorosamente necessari, registrando tra le opere custodite nelle loro case soltanto quelle le quali avessero un altissimo valore.

Si è aperta a Roma il 20 febbraio l'ordinaria esposizione della Società degli amatori e cultori di belle arti. La recente esposizione di Venezia, le prossime di Londra e di Bologna recano il loro naturale effetto, estenuando le periodiche esposizioni annuali. Vi sono bei paesaggi del Cabianca che, dagli acquarelli venuto alla pittura ad olio, indefesso insegue e spesso raggiunge una gentile poesia. Il De Maria, amante del fosco, conscio della forza che hanno sull'immaginazione le indeterminatezze degli oggetti avvolti nell'ombra, ha portato un quadro intitolato *Una giornata nefasta*, ossia una veduta del Tevere sulla sera, con una barca ove sono accumulati i morti di pestilenza. Nuvolacci irrequieti pesano nell'aria; frizzi di luce sinistra radono i tetti, i muriccioli, le figure. C'è potenza fantastica innegabilmente; e ce n'è pure nell'altro quadro in cui il De Maria ha dato colore e vita ad una chimera decorativa dell'arte greca, strisciante appiè di un fauno che suona, seduto su di un bassorilievo antico; una caldissima luce di tramonto involge questi esseri strani. Benes Knüpfer continua ad essere un felice amante del mondo dei sogni, ove folleggiano e tripudiano le ninfe oceanine, vago delle intonazioni madreperlacee. Sono esposti buoni paesaggi del Petiti, del Roesler Franz, del Bertollo, del Raggio, sempre intento a ciò che di più caratteristico offre la campagna romana. Belle acqueforti del Gilli, belle ceramiche del Novelli e del Simonetti. Ma tuttociò non impedisce che dal complesso non derivi al visitatore un'impressione di meschinità, e che non si provi un gran senso di sconforto dinanzi a sì frequente vacuità di pensiero, ad ardimenti irreflessivi, ad imitazioni che esagerano quel che di più difettoso si trova nel Michetti e nel Favretto, a spavalderie di pennelli che non modellano ma strapazzano le forme.

G. Cantalamessa.

Per difetto di spazio la BIBLIOGRAFIA è rimandata al numero prossimo

Digitized by Google

GIAN CRISTOFORO ROMANO

ONO pochi anni che risuona il nome di Gian Cristoforo Romano, l'amico del Caradosso, lo scultore ufficiale della gentil marchesana Isabella d'Este Gonzaga, il contraddittore di Baldassar Castiglione alla corte d'Urbino, l'amatore di antichità che, ancora *putto*,[1] seppe impedire a Lorenzo il Magnifico e al card. Giovanni d'Aragona di spogliar Roma di cose rare.

Il conte Baldassare Castiglione, discutendo se maggior fosse l'eccellenza della pittura o della scultura, venne accusato da Gian Cristoforo Romano di abbassar di grado l'arte statuaria di fronte alla pittorica per amore e stima del suo Raffaello. Allora il conte ridendo gli disse: « Io non parlo, di grazia, di Raffaello, nè mi dovete già riputar per tanto ignorante che non conosca la eccellenza di Michelangelo e vostra... »[2]. Altra volta Michelangelo e Gian Cristoforo Romano, non per galanteria, come può presumersi nell'autore del *Cortegiano*, vennero associati da Cesare Trivulzio, il quale, scrivendo della scoperta fattasi del Laocoonte in Roma, riporta il giudizio dato sulla struttura del gruppo tanto dall'uno che dall'altro, *che sono i primi scultori di Roma.*[3] E Sabba de Castiglione, ne' suoi *Ricordi,* ove discorre degli ornamenti della casa, dopo aver parlato di Donatello e di Michelangelo, passa a dire del suo Giovan Cristoforo che se, *nell'età sua più verde et più florita* non fosse stato *assalito da incurabile infermità forse tra li due primi sarebbe stato il terzo.*[4]

L'eccelsa fama presto sparve, e appena il Vasari richiamò il nome di Gian Cristoforo. Solo oggi, grazie a medaglie scoperte, belle come antichi camei, Gian Cristoforo, che ne fu l'autore, attrae l'attenzione degli studiosi, e riprende il suo posto d'onore alle corti di Milano, di Mantova, d'Urbino, di Roma e di Napoli, fra i maestri del Rinascimento.

Padre suo fu Isaia di Pippo de' Ganti da Pisa, scultore ricordato dal Filarete, e a cui il poeta Porcello de' Pandoni dedicò un carme, accennando, fra le opere di lui, la tomba di Eugenio IV

[1] A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova.* Ricerche e studi negli Archivi Mantovani. Modena, Vincenzi, 1885, p. 171-172.

[2] *Il libro del Cortegiano,* I, cap. XVI.

[3] Bottari, *Raccolta di lettere,* ecc. Roma, 1754-1768, III, lettera CXCVI, p. 321. Cesare Trivulzio al Sig. Pomponio Trivulzio in Milano. Roma 1° Giugno 1506.

[4] *Ricordi overo ammaestramenti di Monsig. Sabba Castiglione.* In Venetia, M. D. LXXXII, p. 100 e seg., ricordo 109.

Digitized by Google

in San Salvatore in Lauro e quella di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma, come pure la sua collaborazione nell'arco di trionfo di Castelnuovo a Napoli, ed altro. Il Müntz trovò notizie di quello scultore negli anni 1463 e 1464, in cui egli intagliò marmi per la loggia papale della benedizione, e scolpì, insieme con Paolo Romano, il tabernacolo di Sant'Andrea nella basilica vaticana. [1]

Nacque probabilmente verso il 1465, come si può desumere da quanto racconta Gian Cristoforo stesso, e cioè d'aver egli avuto in età giovanile ingegno e forza di contrariar le voglie del Cardinal Giovanni d'Aragona, il quale morì nel 1485. Conviene ammettere che, alla morte del Cardinale, lo scultore avesse almeno vent'anni per dolersi che Roma si spogliasse di cose singolari e preziose, e per trovar il modo di impedire che uomini grandi e potenti venissero a capo di possederle.

Suo maestro, secondo il Vasari, fu Paolo Romano; ed è probabile, del resto, che il cooperatore del padre suo lo iniziasse nell'arte, quando questi venne meno. Scrive il Vasari: « Fu creato di Paolo Jancristoforo romano che fu valente scultore, e sono alcune opere di sua mano a S. Maria in Trastevere ed altrove. » A chi si riferisce quel *di sua mano?* Probabilmente a Paolo, e non a Cristoforo, nonostante la costruzione, per la quale del resto può riferirsi all'uno o all'altro, e tanto più che a Santa Maria in Trastevere trovasi un monumento sepolcrale, che porta scolpito il nome *Paulus romanus.*

Quantunque non sia possibile per ora di determinare qual parte potesse avere Isaia da Pisa nell'educazione artistica del figlio, perchè il monumento di S. Salvatore in Lauro, ove quegli si rivelerebbe a noi schiettamente, sta coperto da un muro, pure Cristoforo Romano, nelle opere note, dimostra l'innesto dell'arte paterna nell'arte classica. All'eleganza della scultura toscana congiunge un profondo studio dell'antichità; intagliatore di gemme e cristalli, sa condurre sottilmente i particolari della forma; architetto, egli trova nobili cornici alle sue decorazioni.

Degli anni della sua educazione, de' suoi primi lavori a Roma non un ricordo. Noi lo incontriamo già lungi da Roma, nel 1491, a Milano; ed è quello il primo incontro con lui. Da quell'anno noi cominciamo a tessere il racconto della sua vita e a seguirlo nelle opere; ma, sussidiati da scarsi documenti stilistici, non ci verrà fatto di presentare ben determinato il tipo dell'artista. Noi speriamo tuttavia che, a poco a poco, quella figura riceverà luce ed anima dalla storia; e gli offriamo intanto il contributo delle nostre ricerche.

Nel 1491, alli 22 di giugno, Isabella d'Este scriveva alla sorella Beatrice, duchessa di Bari, moglie di Ludovico il Moro, avvisandola di aver chiesto a questo, *per qualche zorni, quel m.ro Zohan Christophoro qual retroe in marmo la S. V.,* avendo d'uopo dell'opera di lui. [2] Un busto di Beatrice d'Este comincia quindi la serie delle sculture di Gian Cristoforo. Probabilmente esso era stato eseguito qualche tempo prima delle nozze di Beatrice, celebratesi alli 17 di gennaio 1491, tanto più che Isabella non era stata a Milano, e non avrebbe avuta occasione di vederlo, e di

[1] E. Müntz, *Les arts à la cour des Papes.* I. — Paris, Thorin, 1878, p. 255, 277, 285 e segg.

[2] Archivio Gonzaga. Copialettere. Libro I.

Illmo Dno Lco

Ill. noster Cum quella securtà che me ha concesso la Ex. V. potere usare de lei et cose sue, la prego voglia essere contenta de fare dire a quel mro Zohan Christophoro qual retroe la Illma Ma Duchessa vostra consorte et mia sorella honma in marmo, che 'l venghi fin qua da me, perchè haveria bisogno de l'opera sua, et lo reputarò per singolare piacere de la Ex. V. a la quale sempre mi raccomando. Ex Palatio Portus XXII Junij 1491.

Ill. Dmae Ducissae Bari

Ill. Io prego per la alligata lo Ill. S. vostro consorte che 'l voglia essere contento de concedermi per qualche zorni quel mro Zohan Cristophoro qual retroe in marmo la S. V., et dricio questa mia a lei, pregandola che, se la intenda che dicto mro sia a Milano, voglia presentare la lettera al pto Sr suo consorte: se non gli fusse, non ge la dia et la laceri, aciò che indarno non venghi ad usare troppa securtà de la Ex. S. a la quale inseme cum la vostra me raccomando sempre.

Ex Palatio Portus XXII Junij 1491.

Digitized by Google

conoscere il valore dell'artefice, sì da nutrire desiderio di servirsi di lui. Isabella si riferiva quindi probabilmente a un ritratto fatto prima del matrimonio e da lei visto a Ferrara. A noi ricorre alla mente il busto di Beatrice d'Este, conservato al Louvre, in cui la figlia di Ercole I si mostra ancora giovinetta di 14 o 15 anni all'incirca, in età però prossima al tempo delle nozze, poichè è noto che Beatrice andò sposa a quindici anni. L'iscrizione del busto, in cui è detta *Herculis filiae,* è una prova evidente ch' esso rappresenta Beatrice fidanzata: se il marmo fosse stato scolpito nei primi tempi del matrimonio, l'iscrizione avrebbe accennato alla sposa di Ludovico, alla Duchessa di Bari. Un'altra prova che il busto fu eseguito verso il 1490 si può ricavare dall'emblema scolpito sul corsetto di Beatrice, e in cui, oltre all'anello col diamante triangolare e col fiore per entro (divisa di Ercole I d'Este), vedonsi due mani in atto di tenere un drappo, dal quale ricade polvere sul calice del fiore emblematico: simbolo questo probabilmente allusivo al matrimonio di Beatrice.

BUSTO DI BEATRICE D'ESTE

(Museo del Louvre)

Il busto proviene dalla collezione Debruge-Duménil, e trovasi inscritto nell'inventario di essa compilato dal Labarte [1], e poscia ne' cataloghi del Louvre [2], come opera di Desiderio da Settignano. Quest'attribuzione rimase comunemente accettata, nonostante i dubbi sollevati dal Perkins [3], finchè il Courajod, rilevando come Desiderio da Settignano fosse morto nel 1463 [4], e cioè dodici anni prima della nascita di Beatrice, la mostrò destituita di verità [5]. Il Courajod si fa ad investigare chi fosse lo scultore che ritrasse in marmo l'effigie della principessa ferrarese, e quantunque non vi riconosca la mano propria di scultori lombardi, propende a rivendicare l'opera alla scuola milanese, scorgendovi tuttavia una certa aria fiorentina. E prudentemente mette innanzi il nome del sommo Leonardo, se non come autore, almeno come ispiratore dell'opera. L'eruditissimo scrittore, a corredo della sua ipotesi, fa rilevare il carattere dei ricami e degli ornamenti a trinette della sciarpa di Beatrice, notando come Leonardo si compiacesse a disegnar *gruppi di corde fatti con ordine,* e come quelle *treccie di cordicella* fossero tema favorito dei ghiribizzi del Vinci. Inoltre, nell'em-

[1] Jules Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil,* p. 444.

[2] Henry Barbet de Jouy, *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.* Paris, De Morgues, 1876.

[3] Perkins, *Sculpteurs italiens.*

[4] Questa data fu stabilita da G. Milanesi.

[5] L. Courajod, *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au Musée du Louvre* (Gazette des Beaux-Arts), 2e p., T. XVI, 1877).

Digitized by Google

blema ricamato sul corsetto di Beatrice, sembra al Courajod che si determini un'osservazione di Leonardo, sui sessi dei fiori e sulle leggi che presiedono alla loro riproduzione, in quella polvere feconda e misteriosa, che dal drappo cade sul calice della campanula. Questi argomenti troppo sottili non tornano a prova dell'asserto, chè quella forma di ricami era diffusissima verso la fine del secolo XV, specialmente per l'emigrazione avvenuta in Italia di artefici dalla Spagna; e nell'enigmatico innesto alla divisa d'Ercole I, non è dato a tutto rigore constatare il carattere scientifico. Solevansi far le divise strane, e quanto più difficile era decifrarne il significato, tanto più erano apprezzate. Per noi l'allegorico ricamo non rappresenta probabilmente che la fusione della divisa d'Ercole I d'Este con altra di Ludovico Sforza, secondo l'usanza del quattrocento, sia nei doni nuziali che negli oggetti del corredo delle spose, di frammischiare stemmi o divise delle famiglie vincolantisi a parentela. Cosicchè, nelle conchiusioni del Courajod, solo convien tenere per fermo quanto riguarda la probabile data del busto, e il probabile luogo ov'esso fu eseguito. Se noi consideriamo inoltre che quando Isabella, nel giugno del 1491, quand'erano passati pochi mesi dalle nozze di Beatrice, le richiese lo scultore Gian Cristoforo, questi era sopraccarico di lavori e non si trovava alla corte sforzesca, può ammettersi che il busto fosse eseguito a Ferrara per ordine di Ludovico il Moro. E poichè, com'è noto, a Ferrara mancavano scultori, è verosimile che Ludovico inviasse colà Cristoforo Romano. Il busto attrae per la verità, non per la bellezza della fanciulla, per la verità caratteristica di quelle gote grassoccie, per la eleganza lombarda dell'acconciatura, per la finissima ricerca de' particolari. Nella disposizione simmetrica de' capelli e de' riccioli, nella precisione geometrica del disegno della reticella e delle fettuccie, nel diligente studio de' ricami, si rivela l'opera di un artista dedicato a lavori di decorazione. Quasi arcaico nel trattare i capelli, troppo semplice nel modellare certi piani della faccia, sistematico e materiale nel far le orbite degli occhi, lo scultore è invece ricercatore finissimo d'ogni particolare del costume.

Un riscontro tra il fregio della fascia sotto l'urna del monumento Trecchi, opera certa di Cristoforo Romano, con l'ornato del drappo a ricami posto sulla spalla sinistra del busto di Beatrice, l'uno e l'altro similissimi, ci fornisce un nuovo indizio che sia opera da attribuirsi a lui anche il marmo del Louvre.

Isabella d'Este desiderava Gian Cristoforo Romano per farsi ritrarre, come la sorella sua, nel marmo; e abbiamo già detto come facesse istanza a Ludovico Sforza per averlo a Mantova. Il primo di luglio lo scultore stesso scriveva alla Marchesana d'aver ricevuto ordine dal Moro di recarsi da lei, ma d'essere stato costretto a non obbedir prontamente, dovendo, per compiere *l'opera de messer Marchesino* (lo Stanga) alla quale accudiva, attendere certi marmi. Prometteva, appena arrivati i marmi, di lasciare il disegno dell'opera a' suoi lavoranti e di partire; e suggeriva intanto ad Isabella di provvedersi a Venezia di due blocchi di marmo, di palmi tre di lunghezza, due di larghezza e uno e mezzo di profondità. Due blocchi, non uno, perchè se il primo non fosse buono, si potesse fare uso dell'altro; e fossero scelti da persone dell'arte, candidi, senza peli e vene negre.[1]

[1] La lettera di G. C. Romano è pubblicata dal Braghirolli *(Lettere inedite di artisti.* Mantova, Segna, 1878*)*; ma stimiamo utile ripubblicarla qui:

Arch. Gonzaga in Mantova.

Illma & ex^{ma} Madona mia hon^{ma}. Questa matina il Mag^{co} m. Marchesino mi fece Intendere havere havuto lettere dalo Illmo s^{or} Ludovico dispositive che Io dovesse venire ala V. S. per far il ritratto de la S. V. e me carichava ad metterme in viagio, e venire ad Quella, e per havere ne le mane lopera de m. Marchesino Imperfecta. gli risposi, che non e poss^{le} che possa al presente partirme, fin che non syno gionti certi marmi che expecto. quali quando syno gionti, lassaro il dessigno agli mei lavoranti. Se non se perdara tempo e potro venire à satisfare ala V. S. E cosi luy e stato cuntento, che venga subito che syno conducti questi marmi. In questo mezo la S. V. po mandare a Vinetia e far condure doy pezi di marmore che syno de longheza palmi tri Justi e larghi doy. e grossi uno e mezo per ciaschuno. perche se uno non fosse bono. che si possa tuore laltro facendogli tuore per homo, che Intenda la natura di questi marmi, e syno bianchi. e non syno cocti. ne habino peli: ni vene negre. e q^{m} primu^{m} quisti marmi syno gionti. la S. V. facia scrivere uno verso à m. Marchisino. che subito me ne ve-

Digitized by Google

MAUSOLEO DI GIAN GALEAZZO VISCONTI

(Certosa di Pavia)

Digitized by Google

Con la lettera di Gian Cristoforo, pervenne ad Isabella d'Este, a risposta delle sue insistenze, un foglio di Beatrice, che l'avvisava delle disposizioni date da Ludovico il Moro perchè senz'indugio lo scultore si partisse;[1] laonde Isabella scriveva a Giorgio Brognolo, ambasciatore Mantovano in Venezia, pregandolo a fornirle i marmi necessari e della qualità desiderata.[2] Mandati i marmi, Isabella avrà con impazienza ridomandato Gian Cristoforo; ma questi, oltre essere stato occupato ne' lavori della Certosa di Pavia, aveva dovuto seguire la Duchessa di Bari in varii luoghi, e sino a Genova, insieme coi cantori di lei; chè, come Sabba de Castiglione ne attesta, il nostro artista fu pure *virtuoso nella musica.* E così, alli 18 di ottobre 1491, il desiderio della Marchesana di Mantova non era ancora appagato, e lo Stanga le ripeteva le vecchie promesse![3] Ma probabilmente Gian Cristoforo, ritornato a Milano, si incamminò verso Mantova per ritrarre le leggiadre sembianze d'Isabella d'Este, per cui concepì, sin d'allora forse, la più viva e profonda ammirazione.

Le lettere, che ci danno ragguaglio intorno ai busti di Beatrice e d'Isabella d'Este, accennano ai lavori a cui Gian Cristoforo attendeva per Marchisino Stanga e per la Certosa di Pavia. Il nome dello Stanga ci fa ricorrere col pensiero alla celebre porta di Cremona, ornamento già del palazzo della famiglia di quel nome, ora del museo del Louvre; ma quantunque vi predominino

niro, volando. e in questo mezo daro ordene a questo lavoro de m. Marchesino per non perdere tempo alchuno ala satisfactione dela S. V. ala quale de continuo me ricoman°.

Mediolani die primo Jullij 1491.

E. D. V.

Servitor Jo. Cristophorus Ro.

(foris) Ala Illma et Exma madona mia hon^{ma} Madona La Marchesana de Mantua &.

[1] Arch. Gonzaga in Mantova. E. XLIX. n. 2.

Ill. et Ex. Domina Soror honor. Recevuto la lettera dela S. V. et Inteso che M^{ro} Zoann Cristophoro è anchora ale parte de qua, subito presentay de mia mano la lettera sua alo Illmo S. mio Consorte cum declarare appresso ala. ex. sua el desiderio che tenne la S. V. de havere presso se per qualchi di epso Zoanne Christophoro, la sua S^{ria} Inteso questo senzalchuna dimora fece scrivere a Marchesino Stangha che facesse incontinente venirlo ad la. S. V. et cosi sono certa che a questhora el dovera essere messo a camino per obedire, se altro per la S. V. ha a fare el p^{to} S. mio Consorte et Io, quella sia contenta de avisarne perche tanto se fara per la satisfactione sua, quanto faciamo per la nostra propria. Racomandome ala S. V. Papie 15 Julij 1491.

Soror Cordial^{ma} Beatrix sfor. vicec^{s} Esten^{s}.

(foris) . . . . . mime Sorrori honor
. . . . . Isabelle Estensi
. . . . . aga Marchionisse
Ferrarie
cito

[2] Arch. sudd. Copialett. Lib. I.

Georgio Brognolo (amb. a Venezia)

Zorzo . . . . . Perchè nui se volemo far retrare in marmo vogliamo che siate cum qualche sculptore bono, et fare ritrovare dui pezi de marmo biancho, et non sia cocto nè habia peli nè vene nigre, et sijno de longeza palmi tre iusti, larghi dui per cadauno, perchè se uno non fusse bono o se guastasse possi operare l'altro, et quanto più presto poteti mandarli... Ex Palatio nostro Portus XI julij 1491.

(Il Brognolo con lett. 16 luglio rispose che dopo molte ricerche « tandem a San Marcho ne la monitione di marmi se n'è ritrovato uno pezo grande che a segarlo per mezo farà dui retrati, et al iuditio del ditto sculptore * non poteria essere de magiore fineza et bontate. »).

* « Uno sculptore quà mio amicissimo. »

[3] Arch. sudd.

Illma et Exma Madonna mia observan. Se non ho mandato ala S. V. fin questo di Johanni Christoforo scultore, como era el desiderio suo et mio: la non deve tribuirlo ad oblivione, et mancho ad Indispositione de animo de non volere gratificare la S. V. peroche tanto. e. lo desiderio mio de fargli cosa grata: che non saperia recusare

Digitized by Google

reminiscenze classiche, e vi sia una gran profusione di simulacri e di tipi appartenenti all'iconografia di Roma Imperiale, l'impronta della sua decorazione è lombarda. Questo però sarebbe spiegabile, quando si pensi che all'esecuzione dell'opera presero parte artisti del paese, che Gian Cristoforo dirigeva. Si aggiunga poi che, anche secondo le ricerche del Mongeri, la celebre porta non potrebbe essere posteriore al 1494, non eseguita senza l'ingerenza di Marchesino Stanga; e il sospetto nostro viene così maggiormente avvalorato.[1] Per la Certosa di Pavia, egli aveva probabilmente già dato mano a costruire e scolpire il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti. In un manoscritto di Matteo Valerio, priore della Certosa di Pavia (1604-1645), sotto alla data 1492, leggesi: « *Mastro Gio. Cristoforo Romano scultore fece l'arca o sia sepolcro dove sono scolpete le histore del duca Galeazo et durò l'opera sino al 1497 de accordio L. 8000 et L. 100 di donativo.* »[2] Secondo questa memoria, parrebbe che l'opera avesse cominciamento soltanto nel 1492, ma è probabile che, sin dall'anno precedente, lo scultore divisasse il lavoro, e ne preparasse i disegni. Non è inverosimile però che, insieme con la schiera degli scultori lombardi, operasse nelle bellissime ornamentazioni della facciata, alle quali il Caffi, senza però fornirne le prove, lo fa accudire negli anni 1494 e 1497.[3]

Lo splendido mausoleo di Gian Galeazzo Visconti, benchè porti, nel mezzo della fascia inferiore dell'architrave, la iscrizione JOANNES · CRISTOPHORVS · ROMANVS · FACIEBAT · non è opera esclusiva del nostro artista. Da lui o sotto la sua direzione fu eseguita la parte superiore dell'arca, come si può arguire anche dalla citata memoria; mentre la parte inferiore appartiene in parte a Galeazzo Alessio Perugino, come si ricava da un'altra nota di quel manoscritto, ove è detto che nel 1564 *il desegno della cassa dove sono reposte le ossa del Duca Galeazzo fondatore fu fatto da Galeazzo Peregrini* (sic) *inzignero.* Se si tolgono però l'urna e le figure della Fama e della Vittoria che l'adornano, nello stile della Decadenza, anche la parte inferiore, ne' pilastrini elegantemente ornati, ne' medaglioni co' simboli zodiacali, ci mostra la mano di Gian Cristoforo. Tutto il suo valore di artista si appalesa nelle istorie della vita del principe scolpite a bassorilievi nella parte superiore della tomba. Là Gian Galeazzo Visconti, il fondatore della Certosa, è raffigurato in atto di concedere il comando della milizia al figlio, di ricevere l'investitura del Ducato, di porre la prima pietra all'augusto tempio, di assistere all'erezione d'un castello, di compiere lo studio di Pavia, di riportar vittoria sul campo.

Nel delicato lavoro, Gian Cristoforo ebbe probabilmente a cooperatore Benedetto Briosco, del quale si fece garante alli 14 agosto 1494, come si rileva da un atto notarile.[4] Del resto il nome di Benedetto è inscritto nello zoccolo della madonnina che adorna il mausoleo stesso. Null'altro

Cosa la desiderasse. Ma alabsentia sua de qui, et ale occupatione ha havuto si per la Fabrica dela Certosa de Pavia: si etiam per obedire la Illma Madonna duchessa de Bari: in servitij de la cui ex^{tia} e. stato occupato in Compagnia con li altri Cantori mo in uno loco, mo in uno altro: como è anchora di presente ad Genoa con epsa.

Ritornato che serra: et possa dimorare ad Milano: lo mandaro subito ala Ex. v. Et se in questo mezo posso in altra Cosa farli piacere: la priego: me commanda: perche la me trovera parat^{mo} ala quale de continuo me ricómmando. Mediolani xviij octobris. 1491.

E. Ill^{me} D. V.

Affect^{mus} servitor Marchisinus Stangha.

Ill^{me} et Ex^{me} Domine sue obser.
Domine Isabelle Marchionisse
Mantue.

Mantue
Cito

[1] Mongeri, *L'antica porta degli Stanga a Cremona* (Archivio storico lombardo, 1875). — Id., *Ancora della porta degli Stanga a Cremona* (Arch. id., 1876). — Barbet de Jouy, *La porte de Crémone* (Gazette des Beaux-Arts, 1876). — Gaston Guitton, *La porte de Crémone* (Id., id.).

[2] *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia* (Archivio storico lombardo, Anno VI, 1879, p. 137).

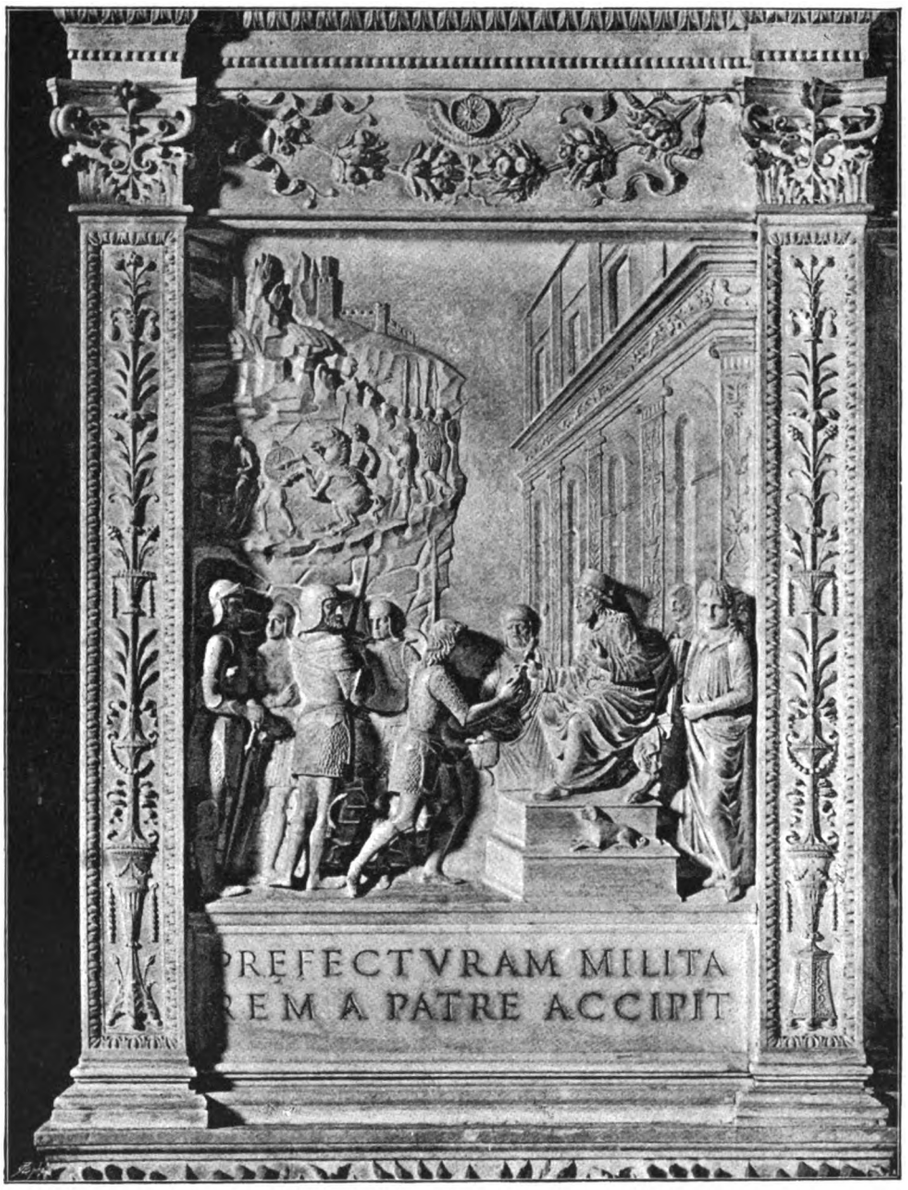
[3] Monumenti cremonesi. *Il monumento dei Trecchi in Sant'Agata a Cremona.* Milano, Saldini.

[4] Mich. Caffi, op. cit. Il rogito è del notaio pavese Antonio Gabba. In esso leggesi: Pro M.° Benedicto Brischo fideiussit et extit fideiussor Magr. jo. Xpoforus de Gantis Romanus fil. quon. Mag. Zaijie scultor habitans presertim in dicto Monasterio (Chartusiae prope Paviam). Rog. 14 augusti die, anno 1494 per Antonium de Gabijs Notarium papiensem.

Digitized by Google

sappiamo intorno quell'opera solenne, fuorchè nel 1494, di gennaio, fu inviato con disegni a Carrara mastro Jacobino de Boni per iscegliere marmi, anche *per la perfectione del sepolcro di Gian Galeazzo.*[1]

Dal 1491 al 1497 è probabile che Gian Cristoforo ricevesse altre commissioni, tanto più che



BASSORILIEVO DEL MONUMENTO DI GIAN GALEAZZO VISCONTI

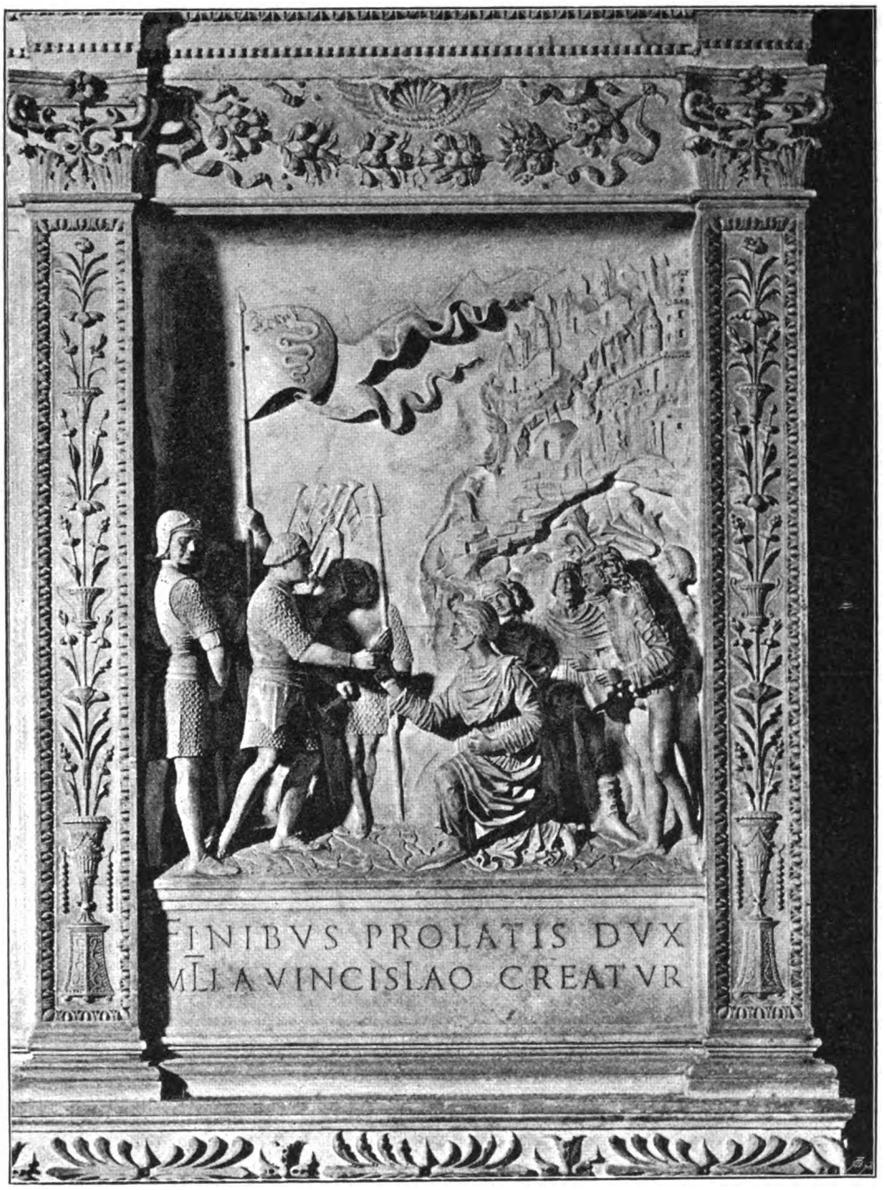
Sabba de Castiglione afferma come si vedessero *molti lavori di sua mano in Milano;* e il Lomazzo così lo ricordò ne' suoi *Sonetti grotteschi:*

Alzar Tullio Lombardo e Agostin Busto
Con Giovanni Cristoforo Romano
La scoltura a tal colmo entro Milano
Che poi diede di sè mirabil gusto.

[1] MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia.* Milano, Hœpli, 1883, vol. 2°, p. 60.

Digitized by Google

Ma di Gian Cristoforo nessun'opera è nota in Milano. Sappiamo solo che nel 1495 il Duca Ludovico gli commise uno stemma marmoreo per la chiesa, ora distrutta, della Misericordia in Vigevano; [1] e solo ci avvenne di sospettare come fattura sua un pilastrino del Rinascimento, esistente in casa Valsecchi in Milano, fra i cui finissimi ornati si discernono nocciuole, scolpite in



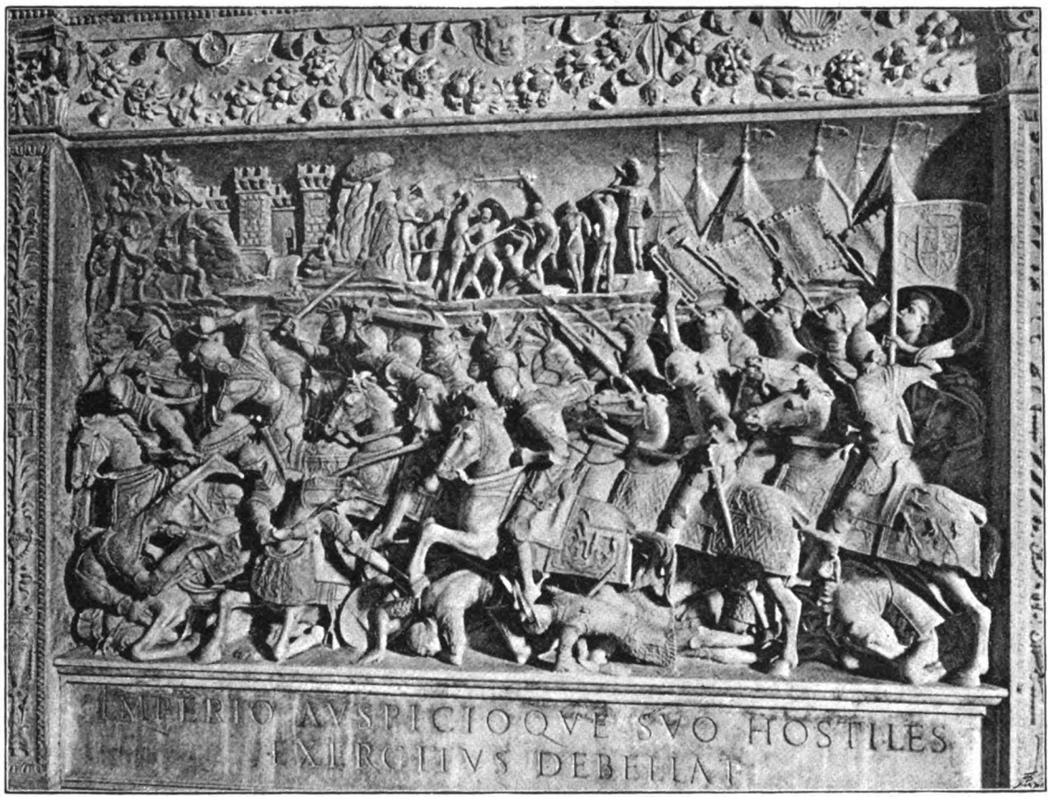
BASSORILIEVO DEL MONUMENTO DI GIAN GALEAZZO VISCONTI

una forma anche altrove usata da Gian Cristoforo. Dal 1497 al 1499 non abbiamo più notizia di questo, ma è verosimile ch'egli rimanesse a Milano o a Pavia. Potrebbesi anche supporre che si

[1] Mich. Caffi, op. cit. Dalle missive ducali dell'archivio generale in Milano. Libro 193, fog. 153: PRO M° JOH. CHRISTOFORO. — Facendo fare ad Vigevano per nostra devotione una chiesa nominata S. Maria de la Misicordia havemo ordinato se intagliano in una pietra di marmoro le lettere notate qui di sotto per memoria nostra... facendo fare le arme ducali relevate in una pietra pure de marmoro fino per mettere sopra quella haverà

Digitized by Google

recasse qualche tempo a Venezia, ove esisteva di lui in casa di Francesco Zio, e poscia fra i tesori artistici dell'Odoni « una tazza de cristallo in cinque pezzi legati ad uno, con regole d'argento dorato, tutta intagliata con istorie del Testamento Vecchio. » Il Michiel, che diede questa notizia, soggiunge un giudizio non troppo chiaro: « nè è opera molto perfetta, ma bene operosa; » [1] ma volle forse significare che l'ingegnosità e la complicazione della composizione eran maggiori della bontà del lavoro.



BASSORILIEVO DEL MONUMENTO DI GIAN GALEAZZO VISCONTI

Nel 1499, Gian Cristoforo era forse già a Mantova, ai servigi della corte dei Gonzaga. Tanto si desume da una lettera del poeta Antonio Cammelli, detto il Pistoia, la quale porta la data delli 10 gen-

intagliata sopra le lettere: dando la cura de fare quanto e dicto ad Jo. Christoforo col quale essendo qui ne havemo parlato et in questo non manchate se desiderati farne cosa grata. Le dicte lettere hano ad essere facte in lettere maiuscole antiche. Mediolani 14 Januari 1495.

MATRI DEI MARIE VIRGINI
HANC EDEM CVM CENOBIO
A FVNDAMENTIS MVLCTATITIA
DEIERANTIVM EXVRANTIVM
VE PECVNIA EXCITATAM
LVDOVICVS MARIA ANGLVS
MEDIOLANENSIVM DVX SEPTIMVS ET OPTIMVS DEDICAVIT

B. C.

Per Dio.um Confalonerium

[1] *Notizia d'opere di disegno* pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. 2a ed. riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, Zanichelli, 1884, p. 157 e 181.

Digitized by Google

naio 1501;[1] ma quando si pensi che quel verseggiatore, per quanto è noto, non fu dopo il 18 giugno 1499 a Mantova, conviene ammettere che già a quel tempo Gian Cristoforo si trovasse colà, e stringesse allora dimestichezza col bizzarro poeta. *Scultor del marchese* lo chiama il Pistoia, in quella lettera con la quale chiede la punizione d'un *ermedario* spagnuolo, da Cristoforo Romano a lui inviato, che invece di guarirgli di mal francese il figliuolo, glielo aveva con certo unguento ucciso. Gian Cristoforo, al quale si era rivolto il Pistoia, era affetto pure di mal francese; cosicchè il poeta nei versi, ove scherza sul male che travagliava lui pure, dopo aver detto di essere stato eletto a nuova dignità, tra i baroni di Francia, così si esprime:

Tre ne son meco nel regale ofizio
Galasso, Giancristofano e Diodato.[2]

Come il Cammelli, così Gian Cristoforo doveva per quella *incurabile infermità,*[3] terminare innanzi tempo i suoi giorni. Non valsero le cure grandi ch'egli si ebbe, nè le medicine apprestategli da chi, avendo in istima le sue virtù, desiderava che avessero a manifestarsi appieno. L'interesse che Isabella d'Este prendeva alla salute di Gian Cristoforo era vivissimo, e può inferirsi anche dai suggerimenti che Margherita Cantelma dava alla Marchesana a pro dello scultore.[4]

(Continua) A. VENTURI

[1] *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, per cura di A. Cappelli e S. Ferrari. Livorno, Vigo, 1884, lettera VIII, p. XLIX.

[2] Op. sudd., sonetto a p. 189.

[3] Parole di Sabba de Castiglione.

[4] Arch. Gonzaga (Doc. favoritomi dal signor archivista Davari).

1502. 21 Agosto — Ferrara — Alla mar.sa Isabella.

Illma S^{ra} et Patrona mia, humil. comm. Non dubito la Ex. V. desiderare la sanità del suo deditiss^{o} Johan Cristophoro romano, sì per meritare così sue virtù, sì che quella sene potra prevalere et servirsene, donde desiderosa iusta la mia forsa far cosa grata ad quella la exhorto et prego li piaccia ordinare al p^{to} Johan cristophoro se tranferischa in ferrara in casa che è qui Maistro Sebastiano de laquila medico singulare il quale se obliga fra pochissimi jorni restituirlo in la pristina bona valitudine, et so certo che farra quanto dice per haverne vista la experientia in Mes^{r} Sigismundo mio consorte. Del governo et cura qual habia ad havere equi non riferiro che mancaria al officio et debito de mia servitu et devotione con quella. Lo effecto demostrara lo animo il qual con omni sua appendentia e de V. Ex. et ad quella deditiss.^{o} In bona gratia de la quale humil^{te} mi rac^{do}. Dat: Ferrarie XXI Aug^{ti} 1502.

E. V. Ill. d. Ser^{trice} Margarita Cantelma.

Digitized by Google

LORENZO DA VITERBO

(Continuazione)

IOVA riprodurre testualmente il ricordo che Nicola della Tuccia fa d'altra pittura oggi distrutta o forse solo smarrita, descritta anche quella da lui per la medesima ragione che v'era ritratta la sua imagine [1]: « Venuto il tempo del 1458, io Nicola di Nicola della Tuccia scrittore di questa, fui fatto de' priori. Lo quale offizio mi toccò per pallottola e per bossolo, e fu in capo all'anno che di detto offizio era uscito. E acciò che quelli vorranno sapere e conoscere la forma di mia persona, qui presso ne farò menzione. Nel detto priorato che fu del mese di gennaro in febraro, facemmo fare una figura della Nostra Donna nell'altare della cappella dei magnifici signori priori, in una tavola, nella quale tutti ci fummo dipinti naturale secondo ch'eravamo di funzione. Nella quale sono, sotto il mantello di quella benedetta figura, sette persone per canto, ciò dal canto direto il più alto braccio della Nostra Donna fu messer Pier Filippo de' Marturellis da Spoleto locotenente e governatore del Patrimonio con una berretta rossa in testa e un vestito azzurro broccato d'oro. Un garzone pinto direto a lui ebbe nome Ursino di Ser Panolfo di Caponi di Viterbo, con una berretta ad orecchie rosse in testa. Li quattro priori, che furono da quel lato, questo sotto a detto locotenente ebbe nome Battistino di Piovicca, della porta di S. Piero: quello direto a lui vestito di cilestro con uno cappuccio in testa, era chiamato Pietro Antonio della Sterparella di Pianscarlano, e quello sotto a Battistino era chiamato Valentino della Pagnotta, e abitava appresso alla fontana di S. Lorenzo. Quello sta di sotto detto Pietro Antonio direto a Valentino era chiamato Stefano di Santoro calzolaro e abitava nella piazza presso a San Silvestro. Battistino era gentilomo: Pietro Antonio e Valentino erano lavoratori. Dall'altro lato della Nostra Donna, quello dirimpetto al governatore ebbe nome Jacovo Olivieri di Catalogna prete tesaurier spirituale del Patrimonio. Quel giovane direto a lui si chiamava Arcagnelo di Sconciliati da Viterbo. Quello sotto al tesauriere con una berretta rossa e un vestito di pagonazzo, si chiamava Pacifico di Naldo speziale, e abitava presso le vie croce di San Nicolao delle Vascella; e quello direto a Pacifico si chiamava Battista del Pecoraio conciatore di cuoiami e abitava dirimpetto alla chiesa di Santo Silio. Quello sotto a detto Battista si chiamava Petruccio alla Silia di Malutto, lavoratore di seta, e abitava nella piazza di San Faustino. Quello stà più presso al piè manco della Nostra

[1] Pag. 67.

Digitized by Google

Donna, con un cappuccio rosso in testa e una cioppa di pagonazzo indosso, fu cavato di forma di me Nicola di Nicola sopradetto. E per tanto quello che vorrà sapere di sì fatte cose, ponga mente nella detta tavola: e l'arte mia fu l'arte di mercatante e abitai presso la porta di San Mattia della Botte, in una casa ove sta un chiostro e una fontanella; il quale chiostro e fontanella e caposcale sopra detta fonte feci fare di nuovo io Nicola sopradetto. Quel garzonetto direto a Battista si chiamava Giovanni di Giovanni di Picca nipote di mastro Valentino pittore di detta tavola; e quello direto è Pierantonio figliolo di Bartolomeo del Rossolino ». Dopo tanta copia di notizie al solo scopo di nominar se stesso, come torna palese dal passo ove descrive la pittura di Lorenzo, il nostro Nicola aggiunge: « Io ho fatto ricordo di sì fatta figura e non per superbia nè per vanagloria, ma solamente se nessuno di miei successori mi vorrà vedere, si potrà meglio ricordare di me e saralli ricomandato l'anima mia; e anco lo scrittore per quelli leggeranno questo libro, lo quale da me è stato copiato, come nel principio d'esso fo menzione ». L'Heine dichiarerebbe senz'altro che qui Nicola esercita nè più nè meno che la modestia dei ciarlatani. E pure si è scritto che: « Naldo de' Mazzatosta e Niccola della Tuccia eran due anime fatte per intendersi. Il primo fece costruire nel lato destro di quella chiesa una cappella e la volle splendidamente decorata di pitture; l'altro ne fece, a perenne memoria, una degna illustrazione nella sua cronaca ». Due anime fatte per intendersi! Questa è la metafisica della storia, e Nicola non ricordò nè meno il ritratto del Mazzatosta!

Seguito la descrizione dell'affresco di Lorenzo. Dietro al ritratto di Nicola ne sono altri assai più belli. Fra questi a dirittura mirabile un profilo d'un giovine che ha coperto il capo d'una callotta intorno alla quale gira una catenella. Questa testa, oltrechè disegnata superbamente nel contorno, è anche modellata con larghezza e colorita con verità. Le masse dei capelli ritraggono il vero, e non sono più convenzionali come quelle del *venerabile Beda*. Questa testa assai più morbida e viva di tante celebrate di Pier dei Franceschi, ha tutta la schiettezza e la purezza dei ritratti plasmati per le medaglie del Pisanello. Meno belle sono da questa parte le altre figure, quantunque non meno varie e naturali. Anzi è da ritenere che l'eccessiva ricerca del vero abbia contribuito a certe durezze e a certi tritumi che conviene appuntare massime nelle teste dei vecchi. Nullameno la testina di giovinetto che appare fra l'ultima donna e il Della Tuccia, vanno molto considerate per una deliziosa sobrietà di colorito.

Ma vengo senz'altro a quella parte di pittura che sola basterebbe alla gloria d'un artista, e che dà ragione a chiedere qual saggio più bello di pittura offra l'arte italiana prima del 1469. A sinistra dove comincia il dipinto è un gruppo di persone che discute animatamente. L'uno, dal largo atteggiamento delle gambe sembra essersi pur allora vólto per esprimere agli altri la sua maraviglia d'aver visto il bastoncello miracolosamente fiorire in mano a S. Giuseppe, dopo aver infranto il suo che giace, come parecchi altri, in terra. Infatti la figura dietro a lui si piega a guardare il ramoscello di S. Giuseppe. Questo gruppo e le due figure in colloquio, subito a destra, sono le cose più belle fra tutti gli affreschi della cappella e sono certo delle più belle della pittura italiana. Ricerca sapiente nelle pieghe delle vesti; profilo scrupolosamente esatto ed elegante di tutta la persona, e teste, anzi ritratti superbamente modellati e vivi, vivissimi. La figura con la quale si chiude l'affresco a sinistra è rappresentata nello sforzo che fa per frangere la verga. È molto rovinata dall'umidità, ma ad ogni modo non sembra troppo riuscita di fronte alle altre.

Passo finalmente alle due persone che parlano fra di loro, quasi isolate fra il gruppo ora descritto e la figura convenzionale di S. Gioacchino. Di queste due mirabili figure, l'una di prospetto a mani giunte, dal volto giovanile, ma un po' patito, un po' invecchiato, pare il ritratto di Lorenzo. Il distico sottoposto dice:

E regione vides se se referentia miris
Ora modis proprium nomen et artificis.

ossia:

Dal luogo [1] *vedi volti che rassomigliano in modo meraviglioso e il nome proprio dell'artefice.*

Potrebbe forse intendersi: *ora e regione*, cioè *faccie del paese, volti di cittadini.* (N. d. D.)

Digitized by Google

Quel *proprium nomen artificis* non è frase molto esplicita. Non sembra che significhi che nella pittura e sopra il distico si dovesse cercare la firma del pittore. Certo ora non nè esiste la traccia nè v'ha ricordo che vi sia mai stata letta prima di ristauri relativamente recenti. Dopo il distico infatti sono le iniziali L. V. (*Laurentius viterbensis*) e, sopra, la data MCCCCLXVIIII. Prima, per luogo, del distico riprodotto se ne leggeva un altro che forse avrebbe chiarito il senso, ma di questo non rimangono oggi che poche lettere

. . . . . A . CREDES
. . . . . TENT

Negli altri due distici della parte opposta, che cominciano *Hactenus haud...* e *Si tam perspicuo*, e da noi sin da principio citati, non abbiamo che le lodi del pittore e l'età di lui quando dipinse quel lavoro. Convien quindi pensare che effettivamente quel distico significhi che l'imagine a lui sovrapposta sia quella del pittore, cosa che tuttora molti in Viterbo per tradizione ripetono, come ripetono che la figura di gentiluomo di profilo che sembra parlargli è l'imagine di Nardo Mazzatosta ritratto nel mentre che gli commette il lavoro: la qual tradizione mi sembra assolutamente credibile, pensando che il ritratto del committente fra tanti ritratti presi di naturale non deve mancare e che non mancando dev'essere in prima linea come protagonista, e dev'essere appunto quella figura singolarmente curata dal pittore, la dignità della quale è indescrivibile. Con la mano destra si appoggia sulla verga che tiene a guisa di giannetta; con l'altra gesticola nobilmente. Ambedue le mani sono inguantate a differenza di tutte le altre figure dell'affresco. I capelli ha finamente ricciuti. Il volto tinto d'un oro opaco, come illuminato di riflesso con leggerissime luci, che nella riproduzione si perdono, è un capolavoro d'una potenza veramente maravigliosa. [1]

Lasciando in disparte gli storici viterbesi già citati, il primo a parlare di Lorenzo da Viterbo fu il D'Agincourt [2] che si limitò a descrivere il matrimonio della Madonna, osservando: « La modestia impressa nelle sembianze della Vergine e la tranquillità del portamento di tutte le persone collocate intorno a lei, sono conformi alla dignità ed alla santità del soggetto. Se si ignorasse che un pittore non può esprimere gli effetti d'una gran scena, che imitandone con una perfetta verità tutte le parti di cui essa componesi e prendendo in ogni cosa la natura per modello, questo esempio lo proverebbe. È l'ingenuità di ciascuna delle figure che ha prodotto qui quella che fa il pregio dell'insieme ». Non è difficile comprendere come non il dipinto, ma la critica artistica dei tempi in cui fioriva il D'Agincourt consigliasse a vedere nella tranquillità peculiare ai ritratti, una tranquillità relativa invece al soggetto trattato, cosa forse non mai pensata dall'artefice. Ma il D'Agincourt continua: « Il carattere di questa composizione deve sembrare nuovo e meritava un'attenzione particolare. L'obbligazione in cui il pittore trovavasi di ordinare le sue figure sopra una sola linea o se si vuole sopra delle linee dritte e parallele, presentavagli una difficoltà di più. Egli l'ha vinta accomodando delle grandi masse ben legate fra loro, ed ha saputo metter dell'accordo nell'insieme collo sviluppo e le tinte dei panneggiamenti. Il colorito non è meno della composizione degno di approvazione. La freschezza del pennello non lascia per così dire nulla a desiderare, principalmente nelle figure dipinte sopra un fondo di azzurro nella vôlta della cappella, che offrono d'altronde alcuni scorci molto stupendi per il tempo. Io non ho trovato l'autore di questo lavoro citato in nessuno storico dell'arte. Egli chiamavasi maestro Lorenzo da Viterbo ». Finisce con le parole: « Noi non possiamo dubitare che egli non fosse allievo di Masaccio e nutrito de' suoi capi d'opera. Si vede dietro la donna vestita di nero una figura rappresentante un giovine che sembra calcata sopra una di quelle della crocifissione di S. Pietro di Masaccio ». Su questa e sulle altre opinioni rispetto al maestro di Lorenzo parlerò più avanti. Fra le tavole il D'Agincourt

[1] Il ch. prof. G. Gnoli che ha ritratto accuratamente lo *Sposalizio* di Lorenzo da Viterbo mi fa notare che in questo dipinto l'oltremare del cielo è stato raschiato e portato via e che se ne conserva qualche piccola traccia, che rivela come si preparava la pittura perchè l'affresco aderisse all'*arricciatura*. Prima si stendeva una tinta di terra rossa o morellona, poi, sopra, qualche volta un'altra di terra verde, e sopra infine l'oltremare. Questo colore prezioso, per molte opere è ricordato nei documenti come fornito agli artisti dai committenti. Il suo prezzo spiega il perchè tante volte lo si raschiasse per rimetterlo *in opera* per altri dipinti.

[2] *Storia dell'Arte* (Prato, 1827). Pag. 212.

Digitized by Google

riproduce l'affresco descritto, ma a rovescio e mútilo e senza carattere e tale insomma da non lasciar comprendere la natura del dipinto. Riproduce anche in grande la testa della Madonna ma con uguale infedeltà e incertezza.

Dopo il D'Agincourt, Giovanni Rosini parlando degli artisti *che cominciano a spargere luce negli stati di Roma* [1] scrive: « Ultimo fra i *minori* artefici (poichè dopo il 1469 non abbiamo più notizie di lui) porrò Lorenzo da Viterbo, uomo di vaglia e che debbe esser morto immaturamente, o debbe aver trascurato di porre il suo nome nelle pitture di cavalletto: le quali si trovano forse nelle gallerie sotto nome più altisonante ». Seguendo poi l'erronea interpretazione del distico pel tempo impiegato dall'artefice, continua: « Egli è noto per una sola cappella, ma interamente da lui dipinta in patria, nell'antica chiesa detta *della Verità*; e dalla tradizione si crede che vi impiegasse venticinque anni. Di sopra all'altare si veggono due cori d'angioletti, in due fila, che non mancano d'affetto e di grazia. Nella parete a destra son vari fatti della Vergine, quasi perduti dall'umidità; ma lo sposalizio a sinistra è una composizione, che se può tacciarsi di troppo simmetrica ed uniforme, ha però delle figure e delle teste non indegne di Masaccio. Vi è grandezza, vi è naturalezza, con decoro e varietà. La cappella fu cominciata a dipingere nel 1444 e terminata venticinque anni dopo. Una cosa singolarissima ho per altro osservato in una figura a destra di S. Giuseppe, che ha lo stesso atto, le stesse proporzioni e quasi direi la stessa fisonomia dello Squarcione, rappresentato dal Mantegna nella famosa cappella degli Eremitani di Padova. Ho voluto notarlo perchè ciò potrebbe far credere che Lorenzo fosse suo discepolo, e che avesse voluto qui effigiare per gratitudine l'imagine del maestro. Quello, ch'è certo, egli non appartiene nè alla scuola di Gentile, nè di Pier della Francesca, nè d'altri dello Stato. La fabbrichetta in alto è molto bene architettata, e indica una certa intelligenza nella prospettiva. In somma questo Lorenzo di Giacomo da Viterbo, benchè non resti che una sola opera di lui, merita un nome onorato nella storia dell'arte ». La tavola che il Rosini pubblica nel supplemento (n. CCXI) è più accurata di quella del D'Agincourt, ma non tale da servire alla critica per assoluta mancanza dei caratteri.

Nella storia della pittura italiana dei signori Crowe e Cavalcaselle informata a criteri molto più moderni, si trova più lungo cenno intorno alle pitture di Lorenzo e non limitato al solo affresco esprimente lo sposalizio della Madonna. Non mi sembra che agli illustri storici della pittura il dipinto abbia fatta una impressione giusta; certo è che la severità onde trattano quel pittore (debbo asserirlo francamente) è delle più immeritate. È assioma della critica severa tornare più volte all'esame d'un lavoro prima di giudicarlo. Lo stato del corpo e dell'animo modificano tante volte il nostro modo di vedere, e di un lavoro dapprima mal giudicato sussegue talora un apprezzamento favorevole. Forse uno studio più lungo avrebbe fatti benigni il Crowe e il Cavalcaselle a riguardo di Lorenzo, su' cui difetti molto si trattennero sorvolando sugl'incomparabili meriti. I due storici dell'arte, descritte in genere e brevemente le pitture, aggiungono che in qualche ritratto il realismo di Lorenzo non è senza potenza ma che sono ben notevoli la volgarità e l'affettazione; che il pittore non è corretto come disegnatore; che il suo colore è freddo e fosco; che la sua prospettiva è falsa; che le sue forme sono rigide. [2] Debbo candidamente confessare che, arrivato innanzi al dipinto, mi nacque il dubbio che i bravissimi Crowe e Cavalcaselle avessero messo piede entro la mirabile cappella in un momento di cattiva digestione.

Passo ora ad una pagina, dirò così, amena, per la incertezza e l'abbondanza de' maestri assegnati a Lorenzo. Il D'Agincourt dice che è uno scolaro di Masaccio, perchè trova una testa simile ad un'altra che si trova nella cappella del Carmine a Firenze nell'episodio della Crocifissione di S. Pietro. Si potrebbe con la massima certezza stabilire che la somiglianza è eventuale, se un fatto anche più esplicito non escludesse l'ipotesi del D'Agincourt. Tutti sanno che la crocifissione di S. Pietro non è da ritenersi opera di Masaccio, ma molto probabilmente di Filippino. Il Rosini ricorda Masaccio e tosto soggiunge che un'altra figura ricorda il ritratto dello Squarcione fatto dal Mantegna negli Eremitani di Padova per concludere che forse scolari andarono a lui da ogni

[1] *Storia della pittura italiana* (Pisa, 1841). Vol. III, pag. 35.

[2] *A new history of painting in Italy...* by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. — Vol. III (Londra, 1866) in-8°. Pag. 135.

Digitized by Google

parte e che non è improbabile, che anche Lorenzo apprendesse dallo Squarcione, insieme al Mantegna! Continua dicendo che non può essere scolaro nè di Gentile da Fabriano nè di Pier dei Franceschi, nè d'altri umbri. Finisce per lodare la prospettiva, così come i signori Crowe e Cavalcaselle l'avevano biasimata. Quest'ultimi in fatto di maestri non seguono gli storici finora citati. Dopo aver scritto che *nulla può essere più evidente che l'imitazione della maniera e delle concezioni di Pier della Francesca* aggiungono che nella Presentazione e nello Sposalizio segue Melozzo da Forlì, e che nell'Annunciazione ricorda Benozzo Gozzoli. Qual pittore antecedente e contemporaneo a Lorenzo restava più a nominare? Oramai non valeva l'audacia di scrivere che il maestro di Lorenzo fu un pittore che visse a' suoi tempi? Infatti chi conosce soltanto superficialmente l'arte italiana dovrebbe tenere in ben poco conto la critica quando nella ricerca d'un maestro fatta nell'opera dello scolaro s'ondeggia fra gli artisti della più spiccata varietà e si registra impunemente l'uno vicino all'altro Masaccio e lo Squarcione, Pier della Francesca e Benozzo Gozzoli, Filippino e Melozzo da Forlì, cercando le caratteristiche di Lorenzo in pittori umbri, toscani, romagnoli e veneti!! Fra tanti, si coglierà nel segno!

E i signori Crowe e Cavalcaselle hanno colto nel segno col nome su cui forse meno contavano, e su cui, in seguito a notizie che facilitavano le ricerche, ha scritto più giustamente (sempre secondo la mia convizione) il signor Giuseppe Oddi. Se nonchè anche quest'ultimo scrittore è stretto e imbarazzato in una critica evasiva, e che dubita di se stessa. Lasciamo andare l'ipotesi che Raffaello abbia visto e imitato i dipinti di Lorenzo. Oramai si è troppo avvezzi a vedere nei grandi artisti le traccie dei minori e a glorificare la patria narrando visite e maraviglie d'uomini famosi. Dove non è stato Dante secondo la leggenda? Dove non ha attinto Raffaello le ispirazioni della splendida opera sua?

In seguito il signor Oddi si lascia dominare dal Rosini e scrive: « Della scuola umbra prossima e allora tanto fiorente *non si scorge neppur l'idea* nel dipinto di Lorenzo. Meglio riguardiamo a Firenze. Un qualche cosa del fare del Masaccio si vede in quel dipinto ». E chiude l'articolo con le parole: « Certo si è che o per diretti insegnamenti o per studio sull'opera sua, Benozzo fu il maestro di Lorenzo ». La verità mi sembra soltanto nelle ultime parole, perchè non è forse esatto che nulla appaia d'umbro nello stile di Lorenzo e che sia evidente l'influenza di Masaccio.

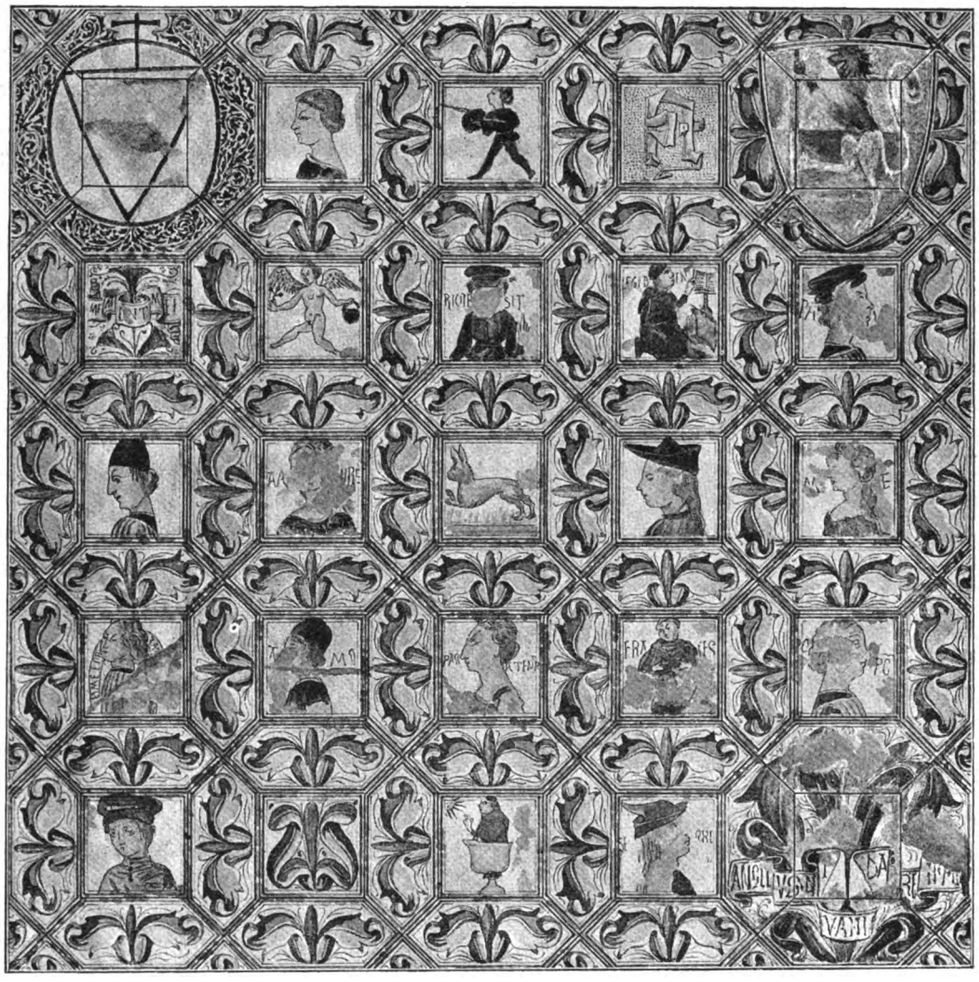
Molte sono le traccie d'una imitazione esplicita degli affreschi di Lorenzo su i lavori di Benozzo Gozzoli, e prima che una memoria edita in Viterbo nel 1872 su certe pitture del Gozzoli, di cui parlerò fra poco, aiutasse validamente le ricerche su Lorenzo, era abbastanza facile avvertire la imitazione ricordando gli affreschi della cappella medicea nel palazzo Riccardi. La serie degli angeli che si trova dipinta sull'altare ridesta subito il ricordo di quelli gentilissimi di Benozzo nel luogo indicato. Nell'affresco dell'Annunciazione l'Angelo vestito di bianco, con capelli ricciuti e biondi, profilato con un segno nitido, distinto, pare a dirittura una cosa del Gozzoli e come gli affreschi del Gozzoli ha le ali formate di penne di diversi colori vivaci, piume rosse in alto, piume azzurre o rosse cupe in mezzo, piume verdi all'estremità, diligentemente, simmetricamente segnate con l'indicazione delle barbe. Nella testa poi e nella loro inclinazione e nel modo di volgere gli occhi le relazioni non sono minori. La composizione si vedrà come provenga anch'essa da Benozzo. Soltanto ricordano l'influenza umbra certe sue tinte delle carni, verdognole con rilievi rosei, e la mandorla intorno la Vergine e il paesaggio che rigogliosamente verde in Benozzo, si tramuta qui in lievi orizzonti turchini e violacei.

Ma venendo infine a parlare delle pitture del Gozzoli in Viterbo, dirò tosto che a mia notizia il primo a scriverne fu un don Luca Ceccotti viterbese morto dopo il 1880, il quale scrisse un opuscolo dal titolo *Descrizione di nove storie di S. Rosa dipinte da Benozzo Gozzoli nel 1453 con commentario storico.* [1] Primo fu il Ceccotti a far dunque memoria di questo lavoro sconosciuto a tutti gli storici dell'arte e il signor avvocato Giuseppe Oddi riparlandone *nell'aprile del 1886* avrebbe fatto bene a dirlo. Non m'intratterrò a lungo su questo riserbandomi di illustrare a suo tempo gli affreschi del Gozzoli per quanto si può sulle copie che rimangono. Essi si

[1] Viterbo, tip. Pompei, 1872; in-8°. — L'opuscolo è firmato con le sole iniziali L. C.

Digitized by Google

videro nelle pareti della chiesa di Santa Rosa sino al settembre del 1632 in cui la chiesa fu ampliata. Nel libro manoscritto del Monastero, citato dal Ceccotti come avente la data del 1462, si legge il brano: « Anchora, per ornamento della decta ecclesia feron pengere li archi di epsa ecclesia per mano de Mastro de Amelia. Et intorno la decta ecclesia per le sue circumferentie, per immortale memoria feron pegnere la istoria de la decta Santa Rosa, tucti ad colori fini et ornare d'oro, per mano de mastro Benozo da Fiorenza, computate le spese facte alli detti maestri,



PARTE DEL PAVIMENTO NELLA CHIESA DELLA VERITÀ IN VITERBO

da un acquarello del prof. G. Gnoli

(Vedi fasc. 2°, pag. 29)

et loro salarij de quelle penture, montarono ducati trecento d'oro ». Il signor Oddi aggiunge che il vescovo di Viterbo, Tiberio Muti, pensò a conservar copia di quelle pitture e « con atto solenne, a rogito del suo cancelliere, in data del 31 agosto 1632, ordinò venissero riconosciute e copiate da Francesco Sabatini pittore orvietano.... e nello stesso atto fu indicato con opportune iscrizioni il soggetto di ciascuna delle nove pitture. Il pittore le riprodusse a disegno e colori in nove fogli: e compiuta l'opera, le consegnò nella cancelleria vescovile, confermandone la verità con giuramento espresso in atto del 20 novembre 1632. I due rogiti originali, coi nove fogli disegnati, stavano nel monastero: nel 1873, all'atto della soppressione sparirono: ma i sospetti ben fondati

Digitized by Google

caddero sopra un dotto prete, cappellano o confessore delle monache, il quale non potè a lungo negare, e alla sua morte lasciò quegli atti al municipio, presso cui son conservati ». Fu questo prete lo stesso don Ceccotti? Che giova saperlo? Dirò intanto che coll'opuscolo di questo prete furono pubblicate, in fotografia, le nove copie tratte dal pittore Francesco Sabatini, copie a dirittura infami e tali da far seriamente pensare alla fine dell'anima di lui, compromessa dal *giuramento di verità!* Nullameno, altri elementi vi si riscontrano per chiarire sempre più la derivazione di Lorenzo da Benozzo.

Ma a questo punto chiederà giustamente il lettore: « Se Lorenzo è morto nel 1469, il Gozzoli gli è sopravvisuto di quasi trent'anni; e in tal caso non potrebbe il Gozzoli aver lavorato in Viterbo dopo la morte di Lorenzo? » Per fortuna, di quelle pitture è rimasta la data precisa, perocchè nella seconda, in una specie di base su cui era effigiata Santa Rosa in atto di predicare si leggeva: BENOTIUS DE FLORENTIA MCCCCLIII, mentre si poteva sempre e in ogni modo stabilire dal manoscritto ricordato che erano antecedenti al 1462. Dunque, quando Benozzo Gozzoli lavorò a Viterbo, Lorenzo aveva nove anni.

Apprese Lorenzo direttamente da Benozzo l'arte della pittura? Non credo. Benozzo non rimase certo a Viterbo lungamente. Vi fu chiamato per la fama acquistata prima in altre città dell'Umbria. Nel 1447 andò infatti ad Orvieto con fra Giovanni Angelico; nel 1449 vi tornò solo, nel 1450 dipinse nella chiesa di S. Fortunato di Montefalco; nel 1452 dipinse nella chiesa di S. Francesco pure di Montefalco. Di là passò a Viterbo. Dopo lo si trova in Toscana. Dunque nel tempo in cui egli attese agli affreschi di Santa Rosa dovette aver ben altre faccende pel capo, che quella di curare l'educazione artistica d'un bambino di nove anni fosse pure precoce come il gentilissimo Raffaello! In fatto io credo che Benozzo abbia determinato l'indirizzo di Lorenzo con l'opera sua maravigliosa. Lorenzo dopo aver lavorato nella bottega di qualche mediocre artefice viterbese, *si fece* con lo studio degli affreschi di Santa Rosa.

Molti pittori fiorivano intanto in quella città durante la sua prima giovinezza. Nicolò della Tuccia ha conservato ricordo d'un mastro Valentino autore della tavola lungamente descritta (1458) come s'è visto. Con Benozzo Gozzoli si è pur veduto che lavorò un mastro Mario de Amelia (1453). Poco prima operava un Mariotto da Viterbo che si dice esser fiorito intorno al 1444.[1] Finalmente nella stessa chiesa della Verità restano traccie d'un affresco segnato del nome Francesco D'Antonio e della data 1449.[2]

Dunque, per apprendere i primi rudimenti dell'arte, Lorenzo potè restare, anzi, sarei per dire, restò certo a Viterbo nè andò in cerca, così giovane com'era, dello Squarcione, di Pier dei Franceschi, di cui non ha *la maniera secca e cruda e tagliente* che a quest'ultimo rimprovera il Vasari, e degli altri su ricordati!

Così comprendo anche perchè negli affreschi di Lorenzo si trovi un po' del colorito umbro, che è rimasto, quantunque il suo amore per l'opera di Benozzo e l'ingegno che lo traeva e lo avrebbe condotto a un'arte potente e originalissima, ne lo distogliessero ogni giorno di più.

Le composizioni di Benozzo in Santa Rosa precedono direttamente quelle di Lorenzo, specialmente per lo sposalizio della Vergine. In quasi tutti i dipinti del primo si trovano file di spettatori non allineati, ma distinti in gruppi animati e talora ordinati come nel grande affresco della cappella della Verità, dove si riscontrano pose e costumi pressochè identici. Dei tipi e del colorito nulla si può dire sulla fede delle sconcie copie, ma si ha ragione di pensare un'uguale somiglianza per le considerazioni che ho fatte più su rispetto a dipinti tuttora esistenti del Gozzoli. Nell'affresco di Santa Rosa, in cui era espressa la traslazione del corpo della Santa dalla chiesa di S. M. in Poggio al monastero, a sinistra della figura d'Alessandro IV, si vedeva un gruppo di sei gentiluomini addossati che, come si ha dalla copia, presentava un'analogia delle più esplicite col gruppo a destra del matrimonio dipinto da Lorenzo. Anche nell'altra composizione di Santa Rosa incon-

[1] LANZI: *Storia della pittura* (Milano. 1823). Vol. II, p. 18.

[2] Da questi affreschi è impossibile trarre criteri pel caso nostro, tanto sono malandati. La stessa firma è oggi quasi illeggibile. Nullameno si scorge che i caratteri sono quasi trecentistici. Si fa pur sua un'ancona in legno in S. Giovanni *in Zoccoli* di Viterbo.

Digitized by Google

trata dalle genti di un castello a piè del Cimino, si trovano figure che Lorenzo ricordava certo frescando nella chiesa della Verità.

Qui avrei finito, se una nota dei signori Crowe e Cavalcaselle non m'obbligasse alla ricerca d'altri lavori. Essi scrivono che Lorenzo è probabilmente l'autore di una serie di affreschi rappresentante episodi della vita di S. Bernardino e di Sant'Antonio in *S. Francesco* di Montefalco. Una lunetta, scrivono gli egregi storici, dimostra una larga influenza di Benozzo, che prima, come ho notato, aveva dipinto in quella chiesa dodici storie del fraticello d'Assisi. Ma i signori Crowe e Cavalcaselle aggiungono che uno di quegli affreschi scopre un ampliamento del modo di fare di Pier dei Franceschi degenerato in caricatura de' suoi tipi e de' suoi difetti. Concludono affermando che *la serie osservata è inferiore a quella di Santa Maria della Verità, ma la mano è apparentemente la stessa!* Io non ho visto le pitture di Montefalco, ma un criterio dei più semplici, espresso sulla fede degli stessi signori Crowe e Cavalcaselle, mi fa più che dubitare, escludere ogni ombra di vero dalla loro ipotesi. Essi scrivono che in quelle pitture si legge la data MCCCCLXI. Ora nel 1461 Lorenzo da Viterbo aveva appena *sedici* anni. È lecito quindi chiedere come poteva così fanciullo esser chiamato tanto lontano a rivestire di pitture le pareti d'una chiesa famosa ove poco prima aveva dipinto anche Benozzo, e come poteva già esprimere e rivelare lo studio suo sui modelli di Pier dei Franceschi e dimostrare, quantunque in mezzo ai difetti, la franchezza e la disinvoltura di un artefice provetto?!

Escluso quindi che le pitture di *S. Francesco* in Montefalco possano esser sue, vedo invece la sua mano in una tavola che si trova nel museo municipale di Viterbo, assai rovinata. In mezzo è la Vergine col putto, ai lati sono San Giovanni Battista e Santa Caterina. Questa tavola mi sembra che preceda immediatamente ai primi lavori della cappella di Santa Maria della Verità. Lo scorcio di due angeli, in alto, è interamente fallito. Sono schiacciati e non di scorcio. Nelle due donne c'è però il tipo prediletto di Lorenzo, col naso rotondo e la bocca curva. Anche le vesti di S. Giovanni sono trite e frastagliate come quelle dei Profeti e dei Santi Padri della vôlta descritta. Null'altro mi è riuscito di trovare in Viterbo che ricordi il fare di Lorenzo. Del resto sono convinto, contro l'opinione del Rosini, che ben poco possa ancor trovarsi di lui. La sua vita fu troppo breve; lo splendore del suo ingegno rifulse e dileguò troppo presto.

Vapori accesi non vid' io sì tosto
Di prima notte mai fender sereno
Nè, sol calando, nuvole d'agosto!

CORRADO RICCI

Errata-corrige. Nella parte di quest'articolo edita nel precedente fascicolo correggi:
a pag. 29, lin. 6 invece di *leggende e figure* — *leggende e figure imaginate dai singoli artefici;*
a pag. 30, lin. 1 invece di *Sono finalmente conosciuti e credo* — solo *Credo* ecc.

Digitized by Google

L'OREFICERIA SOTTO CLEMENTE VII

(Continuazione)

DOCUMENTI

II.

Inventario di Leone X (Clemente VII) [1]

YHS

1 chatena d'oro basso lavorata a anelli; quale s'ebbe del mese di Gennaio 1523 da Teodoro alias secretario di papa Adriano, vale d. 114 di camera; p.ª o. 5. 14 — d. 48.

Una chatena d'oro lavorata a segniacoli, (cs.) a o. III., d. XVIII, quale s'ebbe del mese sopra detto et dal sopra detto; di valuta di d. XXVI di camera.

1 chatena d'oro lavorato a maglie, pesa o... d... quale s'e hauta della heredita del veschovo Zacheria; di valuta di d...

LXI Medaglie d'oro di diverse sorte; quale porto Jeronimo da Vicenza, Vescovo di Vasona, del mese di Febraio 1523, quale haveua haute dall'erede di Filippo Strozi per conto di N. S. et con dette 77 li quali ha hauto Franc.° Caymo a conto di N. S. et disse erano per conto di medaglie d'oro vendute, e di tutto detto Jeronimo ha hauto quitanza da detto Franc.°; sono di valuta d...

I Medaglia d'oro schultovi drento uno Anibale quale dono il Vescovo Cavaglione del mese di Settembre 1524, pesa o... di valuta...

XLVIII Medaglie d'oro di piu sorte in una schatola tonda dorata et a librea del N. S. quale dono l'arcivescovo di vag.ro.

8. Una forcina d'oro con manicho a bronchonj, quale dono il veschovo Salamancha, pesa o. II, d. XVII 1|2.

9. Uno chuchiaro d'oro con manicho a bronchonj, quale dono il ves.o Salamancha, pesa o. IIII, d. H.

10. II coltelli colle maniche d'oro a bronchonj, fatti fare del mese di Gennaio 1524, p.no le maniche d. 24 1|2, costorono in tutto d. 30.

1 Smalto d'oro dove e smaltato la comunione di S.o P.ro quale si cavo della patena di N. S., pesa o. II, d. V.

1 bacile d'argento con l'arme della comunita di Viterbo, quale dono detto comunita del mese di dicembre 1523, pesa ch. IIII, o. VIIII, d. H = lb. 4, o. 9, 12.

1 bacile d'argento in parte dorato con l'arme della comunita di Civita Castellana, quale dono detto comunita, pesa lb. V.

1 bacile d'argento al antica con arme della comunita d'Ancona, quale dono detto comunita del mese di dicembre 1523, pesa lb. cinque, o. 1.

1 bacile d'argento con arme della comunita d'Ascesi, quale dono detto comunita del mese di Gennaio 1523, pesa lb. IIII, o. II.

.1 bacile d'argento dorato lavorato a penne con arme della comunita da Rieto, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lb. IIII, o. III.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Todi, quale dono detta comunita del meso sopra detto, pesa lib. V, o. II.

1 bacile d'argento alla moderna con arme della comunita di Terracina, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. IIII, o. 8.

[1] Archivio segreto Vaticano. - Registro di ff. 111 numerati.

Digitized by Google

1 bacile d' argento con arme della comunita di Narni, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. V, o. VII, d. XII.

1 bacile d' argento con arme della comunita di Spuleto, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. VI.

1 bacile d' argento con arme della comunita d'Orvieto, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. VI, o. IIII.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Benevento, quale dono detta comunita del mese di Febbraio 1523, pesa lib. VI, o. II.

1 bacile d' argento con arme di cipta (*sic*) di Castello, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. VII, o. IIII.

1 bacile d'argento con arme della comunita d'Imeria, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. IIII, o. II.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Terni, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. V.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Fulignio, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. VI, o. IIII.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Ricanati, quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. IIII, o. VII.

1 bacile d'argento con arme della comunità di... quale dono detta comunita del mese sopra detto, pesa lib. V, o. XI.

MDXXVIII. Uno bacile da barberò a uso di infrescatoro, quale se hauto questo di 15 di settembre della heredita del R.mo Vescovo di Pesaro, peso lib. 5, o. 11.

Uno bacile da mano d'argento hauto questo di detto della sopra detta heredita, pesa lib. cinque, o. I.

1 bacile d'argento con arme della comunita di Cortona, quale dono detta comunita del mese d'Aprile 1524, pesa lib. III, o. X.

1 bacile d' argento con arme del vescovo Zacheria quale ebbe della heredita di detto vescovo. 1524. pesa lib. IIII, o. VII, d. 12.

1 bacinuzo d'argento con nero d'archimia da lavar le mani quando si celebra parte dorato, quale s' ebbe della heredita di detto veschovo; pesa lib. 1, o. 5, d. 18.

1 bacile grande d'argento lavorato di basso rilievo con arme in mezzo di N. S. smaltata, quale dono il R.mo Ermellino del mese di novembre 1525, pesa lib...

1 bochale d' argento, quale dono la comunita di Viterbo del mese di Dicembre 1523, pesa lib. III, o. IIII, d. XII.

1 bochale d'argento alla moderna, quale dono la comunita di Cassia del mese sopra detto, pesa lib. II, o. IIII, d. XII.

1 bochale d'argento all' antica, quale dono la comunita d'Ancona del mese sopra detto, pesa lib. II.

1 bochale d'argento quale dono la comunita d'Asciesi *(sic)* del mese di Gennaio 1523, pesa lib. III.

1 bochale d'argento dorato lavorato a penne, quale dono la comunita da Rieto del mese sopradetto, pesa lib. II, o. VII, d. XVIII.

1 bochale d' argento alla moderna, quale dono la comunita di Terracina del mese sopra detto, pesa lib. II, o. VII.

1 bochale d'argento, quale dono la comunita di Narni del mese sopra detto, pesa lib. III, o. III.

1 bochale d' argento quale dono la comunita di Spuleto del mese sopra detto, pesa lib. III, o. I.

1 bochale d'argento, quale dono la comunita d'Orvieto del mese sopra detto, pesa lib. II, o. VIII. d. VIII.

1 bochale d'argento all' antica, quale dono la comunita di Benevento del mese di Febraio 1523, pesa lib. II, o. V.

1 bochale d'argento, quale dono la comunita di ciota di Castello dol mese sopra detto, pesa lib. II, o. VIII.

1 bochale d'argento, quale dono la comunita d'Imeria del mese sopra detto, pesa lib. II.

1 bochale d' argento, quale dono la comunita di Terni del mese sopra detto, pesa lib. II o. VII.

1 bochale d' argento, quale dono la comunita di Fulignio del mese sopra detto, pesa lib. II, o. VIII.

1 bochale d' argento parte dorato, quale dono la comunita di Ricanati del mese sopra detto, pesa lib. II, o. III.

1 bochale d'argento al antica, quale dono la comunita di ..... del mese sopra detto, pesa lib. III.

1 bochale d'argento alla moderna, quale dono la comunita d'Ortana del mese d'Aprile 1524, pesa lib. II, o. I, d. XII.

1 bochale d'argento alla antica quale sè hauto dal governatore di Roma del mese di maggio 1524, quale disse era della heredita di m.r Ferrando Fontegha, pesa...

MDXXVIII. 1 boccale da mano d' argento hauto questo di XV di septembre della heredita del R.mo Vescovo di Pesero (*sic*), peso lib. 2, o. 6.

2 boccali da acqua d'argento hauti detto di della sopra detta heredità, pesorno lib. 5.

1 boccalino piccolo d'argento hauto come di sopra, pesò lib. 1, o. 3 1[2.

1 boccale d'argento quale s'ebbe sino addi XIII detto della heredità del R.mo vescovo di Rapollo, peso lib.... o....

1 boccaletto piccolo hauto come è detto sino addi XIII, della detta heredita, pesò lib.... o....

1 Coperchio di bochale d'argento, quale se hauto dal governatore di Roma del mese di maggio 1524, disse hera della heredità di M. Ferrando Fontegha, pesa lib....

1 bochale d'argento, quale se hauto della heredità del Vescovo Zacheria, 1524, pesa lib. I, on. XI, den. XII.

1 Chonfettiera d'argento di basso rilievo, quale dono la Comunità di Cassia del mese di Decembre 1523. pesa lib. I, o. VI.

Digitized by Google

1 Chonfettiera d'argento, garnita, quale dono la sopradetta Comunità del mese sopra detto, pesa lib. I, o. III.

1 Chonfettiera d'argento, garnita, quale dono la Comunità di Sansoverino del mese di Febraio 1523, pesa lib. I, o VIIII.

1 Chonfettiera d'argento, liscia, quale dono la Comunità di Sassoferrato del mese sopradetto, pesa lib. 1, o. IIII, d. XII.

11 Chonfettiere d'argento, garnite, quale dono la Comunità d'Imolefalcho, ... lib. II.

Dua Confettiere d'argento haute questo di XV di septembre della Comunità anzi della heredità del R.mo Vescovo di Pesevo (*sic*), pesorno lib. tre, o I.

1 Confettiera con un centauro hauta sino addi XIII. di septembre della heredità del R.mo Vescovo di Rapollo pesò lib....

1 Choppa d'argento dorato con coperchio, lavorata alla ungheresca, quale s'ebbe dalli scrittori appostolichi del mese di Gennaio 1523, pesa lib. 3, o. 8, d. 18.

1 Choppa d'argento dorato con coperchio, suvi una ghianda, quale dono la comunità di Fermo del mese d'aprile 1524, pesa lib. III.

VIII Choppe d'argento dorato fra grande e pichole di più sorte, quali s'ebbono dalla heredità del vescovo Zacheria 1524. p.no lib. XXI, o VI.

1 Choppa d'argento dorato al'ungheresca con coperchio, quale s'ebbe dali scribendarij, pesa lib. V. o.V.

1 Choppa d'argento dorato al'ungheresca con coperchio, quale dono l'ombascatore (*sic*) unghero del mese di Febraio 1524, pesa lib....

1 Choppa d'argento al ungheresca lavorata con molti draghi chon una palla in cima del suo coperchio, quale donorono li scrittorj appostolici del mese di Gennaio 1526; pesa lib. tre, o. 1.

1 Choppa a uso di una fontana con suo coperchio, suvi incima una Justitia tutta d'argento dorato, quale dono.... (*sic*) del mese di Febraio 1526, pesa lib. tre, o. VIIII.

1 Coppa all'ungheresca di argento dorato con suo coperchio et in detto coperchio dalla parte di drento e l'arme di N. S., quale donorono li scrittori appostolici del mese di Gennaio 1527. pesa lib. dua, o. X, d. XII.

1 Coppa all'ungheresca di argento dorato con coperchio suvi un putto quale dono.... (*sic*) del mese di Febraio 1527, pesa lib. una, o. VI, d. XII.

II Tazoni d'argento amartellati, quali dono la comunità.... (*sic*) del mese di Febraio 1523. p.no lib. V.

IIII Taze d'argento amartellate quale dono la comunità de Fermo del mese d'Aprile 1524, p.no lib. VI, o. VIII.

1 Taza d'argento amartellata, quale sè hauto dal governatore di Roma del mese di magjio 1524 per conto della heredità di M.r Ferrando Fontegha; pesa lib....

1 Taza d'argento liscia quale sè hauta della heredita del vescovo Zacheria, 1524, pesa lib. I, o. I, d. VI.

VI Taze lisce con il pede d'argento hauto questo di XV. di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, pesorno lib. 8, o. 4.

IIII Tazze lisce haute sino addi XIII di septembre detto della heredità del R.mo vescovo di Rapolle, pesorno lib....

1 Tazza con septe palle fatte nel fondo con il martello, hauta sino addi detto per la heredità del R.mo vescovo di Rapolle, peso lib....

1 Tazza amartellata non molto grande hauta della sopra decta heredità sino addi XIII, peso lib....

IIII Schodelle d'argento dorate, quale dono la comunità di Fermo del mese d'aprile 1524. pesorno lib. VI, o. VIII.

IIII Schodelle d'argento quale s'ebbono della heredità del vescovo Zacheria, 1524, pesorno lib. IIII, o. XI, d. XII.

Sei Schodelle d'argento hauto questo di XV di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, pesorno lib. otto, o. 3.

IIII Schodellini d'argento dorati, quali dono la comunità di Fermo del mese d'aprile 1524. pesorno lib. III.

IIII Schodellini d'argento quali s'ebbono della heredità del Vescovo Zacheria, 1524, pesorno lib. II, o. X.

VI Schodellini d'argento hauti questo di XV di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, pesorno lib. quatro.

IIII Chuchiari d'argento quali s'ebbono dal governatore di Roma del mese di Maggio 1524, quali sono della heredità di M.r Ferrando Fontegha, p.no lib....

IIII Cuchiari d'argento che hanno da capo un leone dorato, quali s'ebbono della heredità del veschovo Zacheria, 1524, p.no lib. ... o. VIII, d. 8.

X Chuchiari d'argento hauti questo di XV di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, pesorno lib. I, o. 5.

II Chuchiarini piccoli d'argento hauti questo di detto della detta heredità. lib. — o. 1 1|4.

X Chuchiari d'argento quali s'ebbono sino addi XIII detto della heredità del R.mo vescovo di Rapolle, pesorno lib....

II Saliere d'argento.... quali s'ebbono dal Governatore di Roma del mese di magio 1524, sono della heredità di M.r Ferrando Fontegha, pesorno lib....

II Saliere d'argento che si mette l'una nell'altra a uso di una palla, quali donorono certi frati del mese di Gennaio 1526, pesa lib....

II Saliere d'argento haute della heredità del R.mo vescovo di Pesero questo di XV di septembre, pesorno lib. — o. 9 1|2.

II Saliere d'argento lisce dorate, quale s'ebbono sino addi XIII di septembre della heredità del R.mo vescovo di Rapolle, pesorno lib....

XII Tondi d'argento con arme del vescovo Za-

Digitized by Google

cheria, quali si ebbono della heredità di detto vescovo, 1524, pesorno lib. XIIII, o..VII.

Dieci tondi d'argento hauti questo di XV di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, pesorno lib. quindici, o. I.

II Candellieri d'argento a tornio, quali si sono hauti della heredità del veschovo Zacheria, 1524, pesorno lib. III, o. VIII.

II Candellieri d'argento in triangolo hauti questo di XV di septembre della heredità del R. vescovo di Pesero, pesorno lib. 4, o. 3.

I Immagine di San Buonaventura d'argento con una .... in mano alto circha palmi 2 1[2, quale dono il Patriarcha d'Acquilegia del mese di Gennaio 1523. pesa lib. — lib. 6.

1ª Medaglia d'argento con sua cassetta di legnio quale dono uno huomo del cardinale della Valle del mese di Gennaio 1523. pesa o.... lib...

II Medagline d'argento con loro cassa d'osso no che in una (e) ischulto una testa, nel altra uno leone, quale dono, m. Guido, p° o.... lib...

1 Horiuolo d'argento con una copuletta di sopra alto circha uno palmo con arme di N. S., quale s'ebbe da Cherubino del mese di maggio 1524, pesa lib....

II Ampolle d'argento dorato, da Altare, quale si sono haute della heredità del vescovo Zacheria, 1524, pesorno lib. II, o. V, d. 18.

II Ampolle da altare con un bacinetto d'argento, haute della heredita del vescovo di Pesero questo di XV di septembre, pesorno lib. 2, o. 8.

II Crocette d'argento dorate che in su una è un crocifisso, l'altro e con.... *(sic)* perle, quale si sono haute della heredità del vescovo Zacheria 1524, pesorno lib....

1 Croce di rame dorato con il piè d'argento et il crocifixo pure d'argento hauti questo di XV di septembre della heredita del R.do vescovo di Pesero, peso detto piede lib. 3, o. 3.

1 Pacie d'argento dorata con piè con una pietra rossa in mezo, et con piu Patar nostri (*sic*) di corallo, quale se hauta della heredita del vescovo Zacheria, pesa lib...

II Sigilli d'argento che uno |e| grande |e| l'altro picholo, intagliatovi l'arme del vescovo Zacheria, quali si sono hauti della heredita di detto vescovo, 1524, pesorno o. XI, d. — lib. o 11.

I Champanello d'argento con manico suvi uno leone tutto dorato quale sè hauto della heredita del vescovo Zacheria 1524, pesa lib I, o. VIII.

1 Champanello d'argento quale se hauto della heredità del R.do Vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peso con il manico che non è d'argento, lib. 1, o. 1.

1 Chalice con sua patena d'argento dorato quale sè hauto della heredita del vescovo Zacheria 1524, pesa lib...

1 Chalice con sua patena d'argento hauto della heredità del R.do vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peso lib. 1, o. 1[2.

1 Rinfreschatoio grande d'argento lavorato di basso rilievo, quale se hauto dal R.mo Ermellino, pesa lib. XXXX. o. VIII.

1 Rinfreschatoio simile quale sè hauto dal detto pesa lib...

1 Bichiere d'argento con choperchio ad uso di calicie tutto dorato, quale dono il R.mo Sanctiquatro pesa lib. 11, o. 1, d. VI.

VIII Cortelli con manicha d'argento imellato quali si sono hauti della heredità del vescovo Zacheria, 1524, peso lib...

1 Cortello tutto davorio intagliato alla dom.a, costo d. X di C.a.

1 altro cortello simile comprò del mese di Gennaio 1526, duc. dieci.

1 Libro di Petrarcha con coperta d'argento quale dono...

1 Libro con coperta di velluto chermisi fornito d'argento che drento n è una nostra donna quando partori, dipinta con uno vetro de sopra a detta pittura, quale dono m.r Bardassino bolognese, lib...

El libro del Petrarcha con coperta d'argento di rincontro si dono al duca di Sessa del mese d'Agosto 1525.

III Forcine d'argento che una è tutta dorata et hanno da capo uno leone con una corona in testa in su una palla dorato, quale s'ebbono della heredita del vescovo Zacheria, 1524, pesornon V. d. 16.

X Forcine d'argento nove sane et una rotta haute questo di XV di septembre della heredità del R.do vescovo di Pesero; lib. — on. 10.

IIII Forcine d'argento quali se ebbono sino addi XIII di septembre della heredità del R.do vescovo di Rapolle, pesorno lib. . . .

1 Giuocho scachi d'argento che la metà sono dorati con loro scachiere d'avorio intarsiato quale dono . . . . . del mese di maggio 1526.

1 Medaglia di bronzo schultovi Papa Leone X, quale dono uno huomo del Cardinale della Valle.

II Pezi di vergha d'archimia, chè uno pesa on. 9 3[4, et tiene d'argento o. 2 d. 2 et l'altro è rame, quali s'ebbono della heredita de M.r Ferrando Fontegha del mese di maggio 1524; e vi d'argento on. 11, d. 8; che vale duc. 1, XVI.

II Pezi di vergha diricontro si venderono del mese di Febraio 1524 per juli XIII, quali ha messi in conto m.o Franc.o Cajino duc. 1, s. 16.

III Vasi grandi a modo d'infreschatoi di porcellane, quale s'ebbono dal Governatore di Roma del mese d'ottobre 1524, n.° 3.

II Quadri di pittura, che in uno |e| una testa di Cristo, et nel altro una nostra donna con Guseppo (*sic*) et altre figure quali dono Bastiano pittore [1] del mese di Gennaro 1524 n.° 2.

[1] Sebastiano del Piombo.

Digitized by Google

II Fiaschi d'argento che ciascuno ha duo manichi et coperchio e in su detto coperchio uno leone con una palla in mano et in mezo a detti Fiaschi l'arme di N. S. et del R.mo Ermellino, et sono parte dorati, quali dono detto R.mo del mese di Febraio 1526, pesono lib. XXV, o II.

I Scaldaletto di argento con orlo dorato quale lavoro M.° Santi orefice del mese de Marzo 1526; pesa lib. sette, o. II, d. VI.

I Vaso a uso di rinfrescatoro per tenere in tavola per mettervi drento le ossa, di argento dorato, lavorato a spichi fatto fare da M.o Nichola di M.o Santi del mese di Marzo 1526, pesa lib. otto, o. VII, d. XVI . . . . . lib. 8, o. 7, 16.

I Vaso simile lavorato a spichi et fogliami con coperchio et con manichi, ha dua maschere et nel coperchio sono di smalto le arme doro de cavalieri di S.o Pietro, quale donorono i detti cavalieri di S.o Pietro del mese di Gennaro 1527, pesa lib. undici o. II. lib. 11, o. 2.

I Anello di balascio puro tutto, quale dono la Ex.ia del S. Ducha di Sessa oratore della Maiesta Cesaria del mese di dicembre 1523 di valuta . . . . d. . . . .

I Vaso di diaspro a uso d'acqua santa con fornimento dorato cum lit. circha al capo, con una asperges (*sic*) d'ala bastro, con sua cassa di raso chermisi, con arme di N. S. quale dono... (*sic*) de Rossi ciptadino Fiorentino del mese di Gennaio 1523 di valuta d.

I Coppa di plasina con piede et coperchio d'argento dorato con sua cassa di cquoio quale dono Gaio gioielliere del mese di Gennaio 1523, vale duc.....

I Chameo intagliatovi drento il parto della nostra Donna legato in horo (*sic*) smaltato, quale dono il Patriarcha di acquilegia del mese di Gennaio 1523, di valuta duc...

I Zaffiro legato in anello d'oro, quale s'ebbe da Teodoro che fu secretario di Papa Adriano del mese di Gennaio 1523 di valuta d...

I Diaspro legato in anello doro quale sebbe dal sopra detto del mese deto, di valuta d...

III Smeraldi legati in tre anelli doro, quali sebbono addi 8 di Febraio 1523 da Bindo Altoviti che li cavo duno ditale biancho dove ne haveva sei, quali smeraldi detto Bindo dice haverli per sua sicurta di danari serviti più tempo fa Papa . . . . . insieme con altre goie (*sic*) et anno acomodato N. S. per riavergli a suo piacimento et disse erono di stima di d. dumilia cinquecento di camera d. 2500. [1]

I Rubino grande legato in horo, quale se hauto da Giovan Battista da l'Aquila [2] del mese di Febraio 1523, di valuta d...

I Rubino sciolto hauto dal detto detto mese di valuta d..

[1] 1526, 8 gennaio. — Heredibus quondam Antonii de Altovitis et sotiis ducatos duo mille auri in auro Camere occasione pretii trium lapidum smeraldorum. — Mand. 1525-1527, fol. 16.

[2] G. B. Branconio dell'Aquila, amico di Raffaello.

I Smeraldo sciolto hauto dal detto detto mese di valuta d...

I Anello d'oro... (*sic*) hauto dal detto detto mese di valuta d...

I Diamante grande in tavola legato in anello d'oro quale se hauto questo di 8 di marzo 1523 da Jacopo Salviati, di valuta duc...

I Diamante in tavola legato in anello d'oro, quale se hauto questo di X di Marzo 1523 da L.co Capponi di valuta duc...

I Smeraldo grande in tavola legato in anello doro quale s'hauto q° di XXIII di marzo 1523 da Domenico Boninsegni, disse haverlo hauto da Bernardo Bracci, di valuta d...

Due piatti mezani d'argento hauti dalla sopra detta heredità questo di XV di septembre, pesorno lib. quatro, o. 1.

MDXXVIII II Tondelli d'argento hauti dalla heredità del R.mo vescovo di pesero questo di XV di septembre, pesorno lib. 2, on. 2.

MDXXVIII I bussola d'argento da tenere spetie hauta della heredità del R.do vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peso on. 7.

IIII Copertori da caraffe d'argento hauti dalla heredità del R.do vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peserno onc. 5 1[2.

MDXXVIII I Ovarola d'argento hauta della heredità del R.do vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peso lib. 1 on. 1[2.

II Candellieri da altare d'argento, hauti questo di XV di septembre della heredità del R.do vescovo di Pesero, peso lib. 6, on. 9 1[2.

MDXXVIII I Ostiaria d'argento hauta questo di XV di septembre della heredità del R.mo vescovo di Pesero, peso on. 11 1[2.

I Vuasetto in forma di forziere da cresima d'argento hauto questo di XV di septembre della heredità del R.si vescovo di Pesero, peso libra 1, o. 11 1[2.

I Asperges d'argento hauta della heredità del R.mo vescovo di Pesero questo di XV di septembre peso on. 2 1[2.

MDXXVIII I Terribile di argento quale se hauto della heredità del R.mo vescovo di Pesero questo di XV di septembre, peso lib. 3.

I Navicella d'argento da tenere lo incenso quale se hauto questo di XV di septembre della heredità del R.o vescovo di Pesero, peso lib. 1, on. 4.

uno goiello fatto di tre diamanti d'oro drento vi 1° rubino grande ciottolo, 1° smeraldo tavola, uno diamante tavola et attacatovi una perla a zucca di rincontro se renduto a M.a Carice (*sic*) sopradetta addi 7 di Dicembre 1526, duc...

Dua rubini in tavola uno maggiore che l'altro legati in duoi anelli d'oro hauti da Giuliano Pitti del mese di Maggio 1526, di valuta d...

uno smeraldo in tavola con poco di rilievo le-

Digitized by Google

gato in uno anello doro smaltato di rosso hauto come di sopra di valuta d...

uno smeraldo grande più lungo che largo legato in horo et di drieto ha una pieta di cristo smaltata hauto da Simóne da ricasoli di valuta d...

et detto Simone da Ricasoli lo consegnio a nome di Bernardo Bini del mese di Maggio 1526 come ne ha cedola segniata di mano di N. S.

Zaffiri dodici quali s'hebbono in Orvieto da Gaio Gioelliere legati in anello.

Dua rubini di rincontro si sono questo di XXI di maggio 1526, renduti a Guliano Pitti che erano suoi et li haveva dati a vedere d...

uno smeraldo in tavola legato in anello di rincontro s'è renduto come di sopra.

uno di contrascripti zaffiri la sanctita di N. S. ne dono a uno amico.

Tre delli contra scripti zaffiri la S.tà di N. S. V li a donati alli introscritti R.mi, cio mons. di Gonzaga et uno a mons. di Mantova el terzo a mons. R.mo Gia Cancelieri, porto Bracio Martelli.

uno diamante quadro piccolo quale dono la S.tà di N. S. in Orvieto alla moglie del S. Franco.

E sua S.tà tiene in dito el diamante che se li levò la punta, quale si compro in Firenze.

E una turchina si compero in Roma.

Uno diamante che sua S.tà portava in dito che lo dette in Castello a

2 Piatti d'argento grandi quali si sono hauti questo di XV di septembre della heredità del R.mo Vescovo di Pesero, pesorno lib. 7.

1 Smeraldo di contro se fatto legare in uno anello d'oro del mese di settembre 1524, e donatosi alla moghera di Zanobi de medici, duc. 120.

uno smeraldo in uno anello doro di valuta di d. cento cinquantana di Camera quale sebbe da Piero et Giovanni Bini insino addi 8 di Luglio 1524 et pagossi addi 18 del detto mese d. 150.

uno diamante affaccette in forma di mandorla legato in anello doro di valuta di d. trecento di camera hauto da Piero et Giovanni Bini addi 6 di Novembre 1525 d. 300.

uno zaffiro quasi a pera forato compero da uno amico del mese di Marzo 1526 d. dieci di Camera d. 10.

uno zaffiro in tavola legato in uno anello doro et in detto anello (e) l arme di N. S. ismaltata compro da Gaio Goielliere del mese d'Aprile 1526 per d. cento di Camera d. 100.

una Croce di diamanti legati in horo che sono se peczi che cinque sono in tavola et uno in punta con cinque perle ataccatovi, che quatro sono tonde et una a pera, et a detta † ve attaccata una catenuza d'oro essi hauta da M.a Carice (*sic*) delli Strozi del mese d'Aprile 1526 di valuta d...

Uno goiello fatto di tre diamanti doro con il motto di *semper* smaltato dove in uno dessi diamanti doro (è) legato uno rubino grande cottolo. in uno de li altri uno smeraldo in tavola, et nell altro uno diamante in tavola et a piè di detto goiello (e) attaccata una perla a zucha, tutto se hauto come di sopra, di valuta d....

Uno pendente legato in dua Dalfini d'oro smaltato legatovi uno rubino in tavola et un diamante affaccette con una perla a pera, hauto come di sopra di valuta d....

Uno smeraldo di ricontro la S.tà di N. S. lo donò in sino del mese di Luglio 1524 al genero di Simone da Ricasoli duc. 150.

Uno diamante di ricontro la S.ta di N. S. lo dono del mese di Novembre 1525 all' inbasiadore del Re d'Inghilterra duc. 300.

Uno zaffiro di contro si dono al R. di medici per comisione di N. S.re.

Una croce di diamanti di ricontro se venduta a M.a Clarice delli Strozi del mese di maggio 1526 che dallei s'era hauta.

1 Smeraldo picholo legato in anello doro quale se hauto dal detto disse haverlo hauto dal detto detto di idi valuta d....

1 Zaffiro grande legato in anello doro quale se hauto dal detto detto di disse haverlo hauto da Jac.o Strozi di valuta d....

1 Zaffiro grande sciolto, hauto dal detto detto di quale disse di haverlo hauto da M. Caradosso gioielliere, di valuta duc....

1 Diamante grande in tavola legato in anello doro, quale sebbe del mese di Magio 1524 da M. Andrea Merchatello di valuta d....

1 Diamante in tavola piu lungho che largho legato in anello doro hauto del detto mese dal detto di valuta d....

uno diamante di quelli di rincontro, quale sua S. lo dono al imbasciadore del Re d'Inghilterra.

11 Chorgnuole legate in dua anelli doro, quale si sono haute del mese di Maggio 1524 dal governatore di Roma sono della heredita di M. Ferrando Fontegha di valuta d...

1 Turchina legata in anello doro hauta del detto mese dal detto per conto di detta heredita di valuta d...

1 Chameo et dua rubini picholi legati in uno anello doro hauti detto mese dal detto di detta heredita di valuta d...

1 Zaffiro chattivo legato in anello d'oro hauto detto mese dal detto per detto conto di valuta d...

1 Pietra biancha legata in anello doro hauta detto mese dal detto per detto conto di valuta d...

1 uno anello doro puro cioè una fede hauto detto mese dal detto della detta heredita di valuta d...

1 Bochale di cristallo comprato questo di 30 di maggio 1524 da Andrea Petrini duc. cinquantadue di camera - duc. 52.

1 smeraldo colmo in castone di stima di d. centoventi doro di camera quale se hauto del mese di

Digitized by Google

settembre 1524 da Piero et Giovanni Cini dissono haverlo cavato dell ottavo filo piccholo de regnio di Sisto - d. 120.

1 Crocie di cristallo intagliatovi un crocifisso et altre figure con piè d'argento dorato, quale si comperò da Valerio da Vicenza del mese di . . . . . 1524 per d.....

1 vasetto di cristallo da tenervi reliquie con pie d'argento dorato comperato dal sopra detto nel detto mese per d..... d.

(Continua) **E. Müntz**

DI UN MEDAGLISTA SCONOSCIUTO DEL RINASCIMENTO

LA R. GALLERIA Estense in Modena possiede un medaglione in bronzo non ricordato dagli storici delle medaglie del Rinascimento, neppure dai recenti Friedländer, Armand e Heiss. È un medaglione di 105 mm., il quale mostra nel diritto, in forte rilievo, il busto di Giovanni II Bentivoglio, signore di Bologna, senza tòcco in capo, visto di profilo, con l'orecchio che gli esce tra i capelli. In giro la scritta: IOANNES · BENTIVOLVS · SECONDVS · BONONIAI · PATER · PATRIAI. Nel rovescio vedesi Giovanni II Bentivoglio, fra due file di pilastri con arcate interrotte, seduto su un trofeo d'armi, con una spada in una mano e in atto di sostenere la città di Bologna con l'altra. Intorno leggesi: NVDVS · AVXILIO · IPSE · MIHI · DVX · IPSE · MILES · PATRIAM · DEF(e)NDI(t) · CONSILIO · PSEVDOCESAREM · EXARM(a)-VI(t) · FORTVNAM · LASSAVI(t) · TROPHEV(m) · HOC · PERE(nne) · Nell'esergo la firma dell'artefice: Gio : METRA : FE.

Giovanni Metra è nome nuovo nella storia dell'arte, un'altra delle tante incognite. Quel FE, che sussegue il nome dell'artefice, potrebbe indicare tanto *fecit*, come la patria. Ma non un semplice accenno ci fu lasciato, per quanto ci è noto, dagli antichi intorno al medaglista, la cui medaglia non è certo inferiore a quelle fatte dallo Sperandio in onore del Bentivoglio.

La figura assisa di Giovanni II Bentivoglio ha una rassomiglianza strettissima col rovescio della medaglia di Cristoforo Geremia cremonese, ove si vede il re Alfonso V d'Aragona coronato da Bellona e da Marte. Il medaglista riprodusse esattamente la figura del Re in costume romano e con una spada nella destra, e solo pose l'effigie di Giovanni II in luogo di quella di Alfonso V; invece poi delle due figure, sostituì tre pilastri in prospettiva, sui quali girano archi infranti, tanto da una parte che dall'altra; e invece dello scanno ornato da alate chimere, mise un trofeo consistente in un elmo, in una corazza e in un'alabarda; e nella mano sinistra di Giovanni II, posè l'immagine della turrita città di Bologna, come si vede talora nelle mani di San Petronio, protettore della città.

L'immagine di Giovanni II ha molta affinità, per l'età in cui questi venne rappresentato, tanto con l'altra scolpita nel rettangolo marmoreo della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore a Bologna, come con quella che si vede, pure scolpita, sopra il pilastro d'una casa *(Via Galliera, n. 6)* della stessa città. Quella della cappella Bentivoglio è attribuita a Francesco Francia, benchè alcuno dubiti che *Antonio Bal....*, nome che si legge nel rettangolo marmoreo, esprima il nome dell'artefice. Così si legge: 1497 · ANTONIVS · BAL · annorum agens XVIII. — L'altra effigie di Giovanni II è pure in marmo, e scolpita come in un medaglione; esso ha intorno incisa l'iscrizione: DIV · IO · B · II · P · P · *(Divus Joannes Bentivolus II Pater Patriae)*. Appresso al pilastro, nel

Digitized by Google

MEDAGLIA DI GIOVANNI METRA

(R. Galleria Estense in Modena)

Digitized by Google

capitello d'una colonna, vedesi una testa d'imperatore, a bassorilievo in marmo, con la scritta: DIVVS · AVG · P · Entrambi questi capitelli, a quanto si crede, provengono dalle ruine del palazzo Bentivoglio.

Ma anche, senza ricorrere ad una serie di confronti con le altre immagini del Bentivoglio per assegnare alla medaglia una data, questa si può determinare facilmente con la scorta dell'iscrizione. Certamente in essa si allude alla condotta del Bentivoglio, minacciato da Cesare Borgia, nel 1501. Le parole NVDVS · AVXILIO si riferiscono certamente all'aiuto invano implorato da Giovanni II dal duca di Ferrara, dal marchese di Mantova, dalla Signoria di Firenze in quel tempo, mentre il Valentino espugnava Faenza, e si avanzava verso Bologna. IPSE MILES DEFENDIT CONSILIO si riferisce certo alle saggie esortazioni date dal Bentivoglio ai Bolognesi, che, sdegnati del Valentino, il quale aveva fatto prigioni i loro ambasciatori e si era fatto cedere Castelfuminese, Castelguelfo ed altri luoghi, erano sorti in armi, e volevano muovere a provocare il nemico. Il Bentivoglio esortò a temporeggiare, e intanto aumentò le forze della città, assoldò nuova gente e cinse di maggiori difese Bologna; cosicchè il duca Valentino venne ad accordi, e lasciò allora l'impresa in danno di Bologna. Fatto questo a cui allude l'altra parte dell'iscrizione: *Pseudocesarem exarmavit, fortunam lassavit.*

Ma chi saprebbe dare qualche notizia particolareggiata del medaglista che nel 1501 onorava a quel modo il suo Signore?

A. VENTURI

NUOVI DOCUMENTI

Donazioni di Michelangelo a Francesco Amatore, detto Urbino, e ad Antonio del Francese, suoi domestici.

I documenti che seguono, estratti dai volumi notarili dell'Archivio romano di Stato, mettono maggiormente in chiaro la bontà e generosità di Michelangelo verso chi l'aiutava nelle faccende domestiche, l'assisteva nelle lunghe infermità.

Francesco Amatore da Castel Durante fu per ventisei anni al servizio di Michelangelo, il quale vegliò al suo letto di morte e così ne scrisse al nipote Lionardo: « Avisoti come iersera a dì 3 di dicembre, a ore 4, passò di questa vita Francesco, detto Urbino, con grandissimo mio afanno, e ámmi lasciato molto afflitto e tribolato, tanto che mi sarè stato più dolce morir con esso seco per l'amor ch'io gli portavo: e non ne meritava manco, perchè s'era fatto un valente uomo, pieno di fede e lealtà: onde a me pare essere restato per la morte sua senza vita, e non mi posso dar pace ».

Sette anni dopo, cioè nel 1562, era tuttavia vivissima in Michelangelo la memoria del servo fedele. Gianfrancesco Amatore, detto il fattorino, aveva allora in cura i figli del fratello Urbino. Possedevano essi sei *luoghi di monte* del valore di cento cinquanta scudi ciascuno, ed occorreva venderli senza lasciar sospettare di averne bisogno. Michelangelo fece mostra di comperarli: li vendette: pagò la somma riscossa a Gianfrancesco, che si obbligò di investirla subito in beni stabili nel paese nativo, a beneficio dei pupilli, col patto di inviare documento autentico del fatto suo al grande benefattore della famiglia. *(Doc. I).*

Prima che l'Urbino morisse entrò in casa di Michelangelo, forse per aiuto all'Urbino già malato, Antonio di Giammaria del Francese, pur esso di Castel Durante. Il buon padrone aveva la fortuna di buoni servi. Antonio fu onesto, premuroso quanto il compagno, e fu amato al pari di lui. Dopo otto anni di servizio, Michelangelo volle accomodare secolui i conti, per evitargli ogni fastidio dagli eredi: e nel a quietanza generalissima dichiarò proprietà di Antonio due figure marmoree appena sbozzate, rappresentanti Cristo morto e Cristo colla croce. *(Doc. II).*

La vita di Michelangelo si approssimava, com'egli scrisse nel sonetto LVI,

> Al comun porto, ov'a render si varca
> Giusta ragion d'ogni opra trista o pia.

Religioso sempre, andava ogni giorno piu ritirandosi

Digitized by Google

verso Dio; e sentendo non lontana la morte, nell'aprile 1563, volle provvedere alla sorte del suo Antonio. Considerato che in dieci anni gli aveva donato più di duemila scudi, non volendo che si dubitasse dell'onestà di lui o ch'egli andasse a servir altri, dichiarava solennemente innanzi al notaio averlo in conto *non di servo ma di figlio*, encomiava quanto egli aveva operato, lo liberava da ogni qualsiasi molestia per rendimento di conti. Antonio che professava di rispettarlo e di amarlo *non solo come signore e protettore, ma come padre*, prometteva, sapendo di fargli cosa grata, di pregar Dio per la salute del proprio benefattore in questa e nell'altra vita; si obbligava a regalare pranzo e cena a tredici poveri ogni anno nel giorno sesto di marzo, natalizio di Michelangelo, o nel giorno della morte di lui: assegnava cento scudi per dote nuziale alla sorella Benedetta che da molti anni era pure in casa di Michelangelo, *volendo che la dote giovasse alla salute dell'anima del padrone, come se procedesse direttamente da lui:* prometteva pure dote uguale ad un'altra sorella *come se fosse elemosina data da Michelangelo.* Il quale approvava e lodava, contento dell'amore di quella famiglia di contadini non più povera per la sua generosità. *(Doc. III).*

Tale era nelle pareti domestiche l'artista terribile, che rispondeva severe parole a Papi e Principi; l'uomo austero, irritabile, solitario, che fu accusato d'avarizia perchè trattava parcamente se medesimo.

E. De Paoli

I.

Indictione 5, mensis maii, die 20, 1562. — In presentia etc. Cum sit pro ut infrascriptae partes asseruerunt quod alias magnificus d. Michael Angelus Bonarotus sculptor florentinus emerit a Jo. Francisco Amatore, *detto il fattorino*, tutore [1] filiorum et heredum quondam Francisci Amatore de Castro Durante, alias *Urbino*, olim familiaris ipsius d. Michaelis Angeli, sex loca Montis Fidei Urbis pro pretio centum quinquaginta scutorum auri in auro pro quolibet loco dicti Montis, constituentium in totum scutos sexcentos triginta auri in auro, et successive idem d. Michaelangelus dicta loca vendiderit cuidam Hispano pro eodemmet pretio, pro ut de predictis omnibus latius constare asseruit publicis instrumentis rogatis per d. Bartolomeum Cappellum, dicti Montis secretarium de presenti mense salvo veriori tempore etc.... et quia veritas fuit et est quod in emptione per ipsum d. Michaelem Angelum facta, nullae intervenerunt pecuniae, sed fuit facta pro faciliori venditione dictorum locorum, et ut pecuniae successive possent in bonis stabilibus investiri in territorio Castri Durantis, velitque ad presens idem d. Michaelangelus bonam fidem et rei veritatem erga dictos heredes et eorum tutorem prefatum recognoscere, ac pretium dictorum locorum eidem tutori ad effectum predictum consignare et ab eodem ut par est quietantiam habere; hinc est quod personaliter constituti prefati d. Michaelangelus et Johannes Franciscus tutor prefatus, sponte etc. ac omni meliori modo etc. premissa omnia etc. medio iuramento etc. vera fuisse etc. asseruerunt et quilibet etc. asseruit etc. et ulterius idem d. Michaelangelus nunc manualiter etc. solvit etc. eidem d. Johanni Francisco tutori prefato presenti etc. dictos scutos sexcentum triginta auri in auro pretium dictorum locorum in tot auro etc. Postquam etc. vocavit etc. renunciavit etc. et generaliter etc. et tam de dictis scutis sexcentum triginta pro sorte principali quam de omnibus fructibus eorumdem usque in presentem diem decursis, videlicet scutis viginti quatuor similibus, quos medio iuramento etc. habuisse etc. confessus fuit etc. ab eodem d. Michaelangelo presente etc. ipsum dominum Michaelem Angelum ut supra quietavit etc. per pactum etc. dictosque sexcentum triginta scutos auri in auro ac fructus illorum exactos, detractis tamen expensis usque in presentem diem factis, investire promisit idem Johannes Franciscus tutor prefatus in tot bonis stabilibus in terra Durantis sive eius territorio, equivalentibus dictas summas, cum cautelis solitis et consuetis iuxta solitum dictae terrae Castri Durantis, infra quindecim dies proximos; alias teneri voluit ad restitutionem dictorum sexcentorum triginta scutorum auri et fructuum prefatorum et ad omnia alia damna etc. premissorum occasione patienda; et quod ipse d. Michaelangelus possit capere dictas pecunias ut supra solutas ad cambium et recambium seu interesse sumptibus ipsius Johannis Francisci in commodum et utilitatem dictorum heredum, et interim pecuniae prefatae stent penes eumdem Johannem Franciscum tutorem, risico periculo et fortuna ipsius: et pariter promisit infra mensem proximum, dare instrumentum publicum dicti investimenti eidem d. Michaeli Angelo presenti ut supra, hic in Urbe, omnibus ipsius Johannis Francisci sumptibus etc. alias quod ipse d. Michaelangelus possit dictum instrumentum extrahi facere sumptibus etc. ipsius Johannis Francisci. Personaliter constitutus d. Julius Brunellus de Eugubio U. I. doctor [1] sciens etc. sponte etc. ac omni meliori modo etc. suprascriptae promissioni et obligationi ac omnibus et singulis in presenti instrumento contentis uti principalis accessit penes etc. eumdem d. Michaelem Angelum etc. idem Johannes Franciscus indemnem etc. promisit etc. Quae omnia etc.

Actum Romae in domo ipsius d. Michaelis Angeli in regione Trivii, presentibus etc. domino Horatio Bastoia clerico Castri Durantis et Antonio Johannis Mariae del Zoppo de eodem loco, testibus etc.

(Arch. dei Notai Capitolini. Atti di Curzio Saccocci, Vol. 1520, pag. 360).

[1] Urbino nel suo testamento 24 dicembre 1555 aveva nominato tutori dei figli Michelangelo Bonarroti, Roso de' Rosi e Pierfilippo Vandini di Casteldurante.

[1] Giulio Brunelli da Gubbio, podestà di Casteldurante, sposò nel 1599 Cornelia Colonelli vedova di Urbino.

Digitized by Google

II.

Indictione 4, mensis Augusti, die 21, 1561. — In presentia etc. Cum sit pro ut infrascriptae partes asseruerunt quod Antonius, Jo. Mariae, del Francese de Castro Durantis, ad presens famulus domini Michaelis angeli Bonarroti scultoris, eidem domino Michaeli angelo per plures annos et ultra octo [1] inservierit, et de servitiis huiusmodi prestitis et de mercede sua fuerit ab eodem d. Michaele angelo satisfactus; et pariter idem Antonius Durante huiusmodi famulatu et usque in presentem diem varia et diversa bona ipsius d. Michaelis angeli administraverit et gubernaverit, ac exegerit varias pecuniarum summas, et de his omnibus et aliis omnibus et singulis per eum administratis, bonum fidelem et legalem computum eidem d. Michaeli angelo reddiderit; velintque propterea ad invicem de hiis omnibus usque in presentem diem gestis et administratis quietare, ne ullo unquam tempore aliqua inter eos et heredes ipsorum oriri possit litis materia: idcirco personaliter constitutus idem d. Michael Angelus sponte etc. ac omni meliori modo etc. quietavit etc. eumdem Antonium presentem etc. de omnibus per eum usque in presentem diem administratis gubernatis et exactis, eo quia de illis bonum computum ab eodem habuisse confessus fuit per pactum etc. Et versa vice idem Antonius sponte etc. ac omni meliori modo etc. quietavit etc. eumdem d. Michaelem angelum presentem etc. de mercede usque in presentem diem ipsi prestita, eo quia se satisfactum vocavit, renunciavit etc. per pactum etc. et ad invicem etc. de omnibus inter eos usque in presentem diem gestis et factis quietarunt etc. Volentes huiusmodi quietationem esse generalem et generalissimam ac specialem et specialissimam, et se extendere etiam ad hic non expressa, etiam per aquilianam stipulationem et alias omni meliori modo etc. Recognoscendo etiam veritatem erga dictum Antonium idem d. Michael angelus confessus fuit etc. duas figuras marmoreas sbozzatas manu ipsius d. Michaelis angeli, et in domo existentes, de *uno Christo una con la croce*, e l'altra *Christo morto* [2] esse ipsius Antonii et ad eum spectare et pertinere, et propterea a quoquam nolle super eis molestari. Quae omnia, etc...

Actum Romae in domo ipsius d. Michaelis Angeli in regione Trivii, presentibus, ibidem audientibus et intelligentibus his, videlicet: domino Horatio Bastoia clerico de Castro Durante et Bonfilio quondam Grimaldi de Grimaldis de Monte Granario Firmanae dioc. testibus etc.

(Arch. dei Notai Capitolini. Atti di Curzio Saccocci. Vol. 1519, pag. 614.)

[1] Otto anni prima viveva ancora Urbino, il quale morì nel 1555.

[2] Nell'inventario delle robe rinvenute nella casa ove Michelangelo morì si legge: « una stantia a basso coperta a tetto, dove sono: una statua principiata per un Cristo, ed un'altra figura disopra attaccata insieme, sbozzata et non finita: un'altra statua piccolina per un Cristo con la croce in spalla et non finita ». Queste debbono essere appunto le statue regalate ad Antonio. L'*Archivio* tornerà ad occuparsi di quest'argomento in un prossimo numero.

III.

In nomine Domini. Amen. Anno a nativitate eiusdem Domini millesimo quingentesimo sexagesimo tertio, Indictione sexta, die vero decima quarta mensis Aprilis, Pontificatus S.^{mi} in Christo patris et domini nostri domini Pij divina providentia papae quarti, anno quarto. Cum fuerit et sit pro ut D. Michaelangelus Bonarottus civis florentinus asseruit, et medio iuramento tactis sacris literis ad sancta Dei evangelia iuravit et affirmavit quod Antonius filius Johannis Mariae del Francioso de Castrodurante inservierit et famulatus fuerit ipsi D. Michaeli Angelo, per spatium decem annorum et ultra vel circa, fidelissime et cum omni solertia et diligentia et in omnibus suis necessariis et opportunis negotiis et servitiis, in exigendisque variis et diversis creditis, eiusdemque vendendisque et alienandis lapidibus marmoreis pro eodem, et in hiis omnibus et aliis quibuscumque bonis ipsius Michaelis se diligentem et fidelissimum exhibuerit, bonumque fidelem et legalem computum de eis reddiderit, et non solum ipsum D. Michaelem uti dominum et patronum tractaverit sed uti patrem honoraverit, et maxima cum affectione se gesserit erga eum, res et bona eius, adeo quod dictus Antonius continue se magis benemeritum demonstravit, et propterea idem D. Michael ne ingratus videretur et obliviosus benefitiorum et gratorum servitiorum, sepissime cogitavit quomodo posset se munificem illi ostendere, et magis atque magis illum reddere serventiorem et perseverantem in tam bona et grata et sibi accepta et bene placita servitute, seu potius familiaritate, in qua offitiosissime per spatium dictorum decem annorum circa perseveravit animo indefesso, et ob id eidem Antonio, quem non ut famulum sed uti filium reputavit et reputat, suis id exigentibus servitiis et meritis fide et integritate, aliquando decem, aliquando quindecim, aliquando viginti quinque, et successive quinquaginta, et aliquando etiam centum et ultra scuta in diversis vicibus et temporibus donavit et elargitus fuit, imo in recognitionem et remunerationem suorum servitiorum gratorum ei impensorum concessit et tradidit ex sua sponte et libera voluntate, et quia sic sibi libere facere placuit et placet, attentis qualitate et conditione predicti Antonii et gratis servitiis ei impensis ut supra, adeo quod in totum possunt ascendere ad summam scutorum duorum millium in circa et forte ultra: attendens etiam ipse D. Michael quod dictus Antonius tam in eiusdem Michaelis vita quam post eius mortem possit commode et honorate vivere et amplius non cogatur alicui alteri

Digitized by Google

famulari,[1] confidens in eius probitate et bonitate, sicut se hactenus ostendit et verbis et facto demonstravit et demonstrat de presenti, quod memoriam sui semper habebit, et post eius mortem Deo preces effundere et effundi facere non deerit pro salute animae suae, reputans etiam quod idem Antonius maiore dignus esset remuneratione et condonatione ob suam probitatem, habita per eum notitia quod dictus Antonius dictas summas habitas et receptas ab ipso D. Michaele non in malos usus, ut sepissime faciunt iuvenes, convertit, sed investivit et de eorum parte varia et diversa bona stabilia emit in territorio eiusdem Castri Durantis de qua oriundus existit dictus Antonius et etiam emere vult, et intendit ut in et super eis seu dictarum pecuniarum summis super quod redditione computorum suae administrationis et negotiorum gestorum et exactionum factarum per dictum Antonium pro ipso D. Michaele, et d^{s}. Antonius et sui heredes et successores ab heredibus et successoribus ipsius D. Michaelis et aliis quibuscumque, pro dato et facto seu causa, culpa sua, contractu ipsius domini Michaelis nullo unquam tempore possint molestari, vexari, perturbari nec inquietari in judicio nec extra, et clare constet de voluntate et mente ipsius D. Michaelis erga dictum Antonium et ab aliquibus non contingat dubitari: hinc est quod hac presenti die 14 mensis Aprilis 1563, iterum sponte fatetur et recognoscit predictus D. Michael dictum Antonium probe fideliter et diligenter se gessisse in servitiis suis, et cum omni bona industria, fide et sinceritate ei fecisse et bonum computum et rationem sepissime ab eo habuisse et ei redditum fuisse, et integram satisfactionem ab eodem habuisse reliquorum, et propter ultra aliam recognitionem et quietantiam desuper ei factam per acta domini Curtii Saccoccie Curie Capitolii publici notarii inde rogati sub die anno et mense et indictione in eo contentis, nunc et de presenti confirmando et comprobando, illas denuo, tam pro illis quam aliis inde et hactenus usque in presentem diem sequtis, de quibus pariter asserit habuisse bonum et fidelem computum, rationem et satisfactionem, dictum Antonium presentem acceptantem et legitime stipulantem pro se suisque heredibus et in futurum successoribus quibuscumque, quietat, liberat et penitus absolvit, per pactum expressum de ulterius non petendo seu peti possendo et pretendendo, promittens nomine suo et suorum heredum et successorum quorumcumque, quod dictus Antonius et sui heredes et successores, nullo unquam tempore, premissorum causa et occasione non molestabuntur in judicio nec extra, etc..... ceterum dictas recognitiones bonae et gratae familiaritatis, et impensa recompensationis, et renuntiationes seu donationes per ipsum D. Michaelem dicto D. Antonio ut prefertur factas, et quamdam precipue donationem et quietantiam factam per acta eiusdem D. Curtii Saccocij notarii Curie Capitolinae sub die ut supra, confirmando, approbando et ad potiorem... cautelam innovando, habet et habere vult et intendit, et pariter per suos heredes et successores quoscumque, pro bonis, validis, autenticis et iuridicis, confirmatis et benefactis, pro ut etiam facit et donat de presenti inrevocabiliter et inter vivos dicto D. Antonio presenti stipulanti et acceptanti et gratias referenti dicto D. Michaeli, pro se et suis heredibus et successoribus quibuscumque, adeo quod nullo unquam tempore, quovis pretextu et causa in corpore iuris clausa, non possint revocari, annullari, infringi seu invalidari, etc.... et quatenus opus sit et ad maiorem cautelam dicti Antonii requiratur et sua quomodolibet intersit, etiam habet et habere intendit, bona per dictum Antonium acquisita ut supra dictum est, pro bene acquisitis et per ipsum D. Michaelem et suos heredes et successores non posse quomodolibet molestari nec perturbari, quovis pretextu et causa et quovis quesito colore vel ingenio, attentis causis et rationibus predictis, et quatenus in totum vel in partem non sufficerent seu [in]efficaces essent, quia tandem sic ipsi Domino Michaeli tanquam homini libero et sui juris de rebus et substantia suis per eum et suis laboribus et industria acquisitis dicto Antonio tanquam personae sibi benevolae et gratae facere placuit et placet, et si non fecisset id denuo faceret: ad nullum onus propterea onerans nec submittens dictum D. Antonium nisi pro quanto processerit ex sua mera voluntate et beneplacito: promittens dictas recompensationes seu remunerationes et donationes et alia premissa et infrascripta semper attendere, complere etc.... propterea ex nunc pro ut ex tunc et ex tunc pro ut ex nunc eundem D. Antonium presentem et acceptantem, et D. Jo. Baptistam Casnedo mediolanensem, licet absentem tanquam presentem, et unumquemque eorum in solidum procuratores inrevocabiliter et cum juramento tactis sacris literis ut supra ad faciendam dictam insinuationem, et tam respectu presentis quam etiam si videbitur aliarum precedentium ut prefertur factarum donationum coram quocumque judice seu judicibus competentibus, et huiusmodi insinuationem admitti petendum, et faciendum, et alia faciendum in premissis et circa premissa necessaria et opportuna quomodolibet, etiam si talia forent que mandatum exigerent specialem quam presentibus est expressum: promittens insuper idem D. Michael mihi notario publico infrascripto tanquam publicae et autenticae personae solemniter stipulanti et recipienti vice ac nomine omnium et singulorum quorum interest, intererit aut interesse poterit quomodolibet in futurum, se ratum, gratum atque firmum perpetuo habiturum totum id et

[1] Il Vasari nella vita del Bonarroti racconta il fatto diversamente, confondendo Urbino con Antonio. Eccone le parole:

« ... se si può chiamare avaro chi sovveniva molti poveri, e maritava segretamente buon numero di fanciulle, ed arricchiva chi l'aiutava nelle opere, e chi lo servì, come Urbino suo servidore che lo fece ricchissimo, ed era suo creato, che l'aveva servito molto tempo, e gli disse: se io muoio che farai tu? rispose: servirò un altro. Oh povero a te! gli disse Michelangelo, io vo' riparare alla tua miseria. e gli donò scudi duemila in una volta: cosa che è solita da farsi per i Cesari e Pontefici grandi ».

Digitized by Google

quidquid per dictos procuratores et quemlibet eorum actum, dictum, gestum, factum vel procuratum fuerit in premissis seu aliquo premissorum etc.... et versa vice dictus Antonius ad ostendendam animi sui gratitudinem erga predictum D. Michaelem, quem non solum ut dominum et patronum sed etiam uti patrem reputavit et reputat, ultro sciens rem gratam facere et beneplacitam dicto D. Michaeli promittit sub onere conscientiae suae, se pro eodem D. Michaele tamquam suo benefactori precipuo oraturum et Deum precaturum ante et post illius obitum, si premoriretur ipsi D. Antonio secundum naturae cursum, pro [salute] ipsius D. Michaelis et animae suae respective et quolibet anno donec ipsi D. Michael et Antonius vixerint in die sexta martii qui est dies natalis dicti Domini Michelis, et post illius Michelis obitum, in die mortis suae, prestare prandium et cenam tresdecim pauperibus ipsi D. Antonio benevisis et quomodo dicto D. Antonio videbitur, incipiendo ab anno 1564 proxime venturo: et preterea etiam sciens rem gratam facere dicto D. Michaeli, promittit in computum dotis D. Benedictae suae sororis, quae inservivit per multos annos et hodie etiam inservit dicto D. Michaeli, eidem Benedictae dum maritabitur dare summam sc. centum monetae, volens et intendens quod dicta dotatio juvet et prosit pro salute animae ipsius D. Michaelis tamquam si procederet et . . . . . ab ipso D. Michaele, attento quod possibilitas et facultas dotationis predictae procedit ex dato et facto dicti D. Michaelis qui fecit ei dictas donationes, recognitiones et remunerationes ut supra dictum est: et promisit ulterius dotare alteram sororem suam quae reperitur in partibus et patria sua, pro arbitrio tamen et voluntate ipsius d. Antonii, qui tamen astrictus non sit ad dandum ultra summam aliorum sc. centum monetae, etiam intuitu et contemplatione dictarum donationum sibi factarum a dicto D. Michaele, quia cognoscit in hoc complacere dicto D. Michaeli, et vult quod propterea tendat pariter dicta dotatio in salutem animae ipsius D. Michaelis et habeat vim et effectum elemosinae per dictum D. Michaelem eidem factae pro gloria et honore Dei et ad utilitatem dictae sororis, ut ipsae sorores pariter habeant occasionem orandi Deum pro ipso Michaele et illius anima et remissione suorum peccatorum: et dictus D. Michael cuius respectu dictus D. Antonius dictas promissiones dotium fecit et facit ut supra, remittit quantitatem et tempus soluendi dictas dotes arbitrio et liberae voluntati dicti Domini Antonii, et quod contra voluntatem ipsius D. Antonii nihil petere nec pretendere possint neque valeant directe nec indirecte, alias dictae sorores amittant et perdant ipso facto si contrafecerint dicta scuta ducenta, et dictus Antonius non teneatur alias nec alio modo dare eis dicta scuta ducenta quia sic sibi facere placuit: dictusque Antonius quietavit eumdem Michaelem Angelum de omni eo quod ex causa servitutis predictae aut alia quavis de causa petere posset a dicto domino Michaele Angelo, cum pacto de rem habitam et receptam ulterius non petendo: pro quibus ita inviolabiliter observandis et adimplendis, dictae partes obligarunt et hipotecarunt se se, eorumque heredes et in futurum successores, etc. . . . . et rogaverunt me notarium publicum infrascriptum ut plura si opus fuerit conficiam instrumenta. Actum Romae in regione Montium et in domo solitae habitationis eiusdem Domini donatoris, presentibus ibidem audientibus et intelligentibus, ac se eorum propria manu tribus ex eis subscribentibus, videlicet D. Johanne Baptista Garbagno causarum procuratore; R. D. Alexandro de Rapis clerico, Cremonensis dioc. capellano in ecclesia S. Marie de Loreto de Urbe; D. Laurentio de Duca cive Cevalodensi Siculo studente; D. Cola Jacobi de Amicis de Genezano, Palestine dioc. pictore; et D. Petro Alovisio Gaita Romano clerico coniugato, testibus ad predicta omnia et singula vocatis, habitis, specialiter atque rogatis. In cuius quidem donationis originalis calce ita erit scriptum: Io Michelangelo Buonarroti dono e confermo come di sopra. Io Giovanni Baptista Garbagno fui presente testimonio a quanto di sopra si contiene. Io Don Alessandro Rapa Cremonese fui presente alle prescritte cose. Et io Lorenzo de Duca siciliano fui presente a quanto è scritto de sopra. Io Pierluigi Gaita sopradetto fui presente a quanto di sopra si contiene.

(Arch. dei Notai Capitolini. Atti di Giacomo Curreto, Vol. 654, pag. 77.)

Dimora dello Spagna a Macerata

Fra quanti hanno pubblicate notizie, sinora però sempre scarsissime, intorno all'insigne pittore Giovanni di Pietro soprannominato lo Spagna, nessuno, che io sappia, ha fatto mai cenno della sua dimora nelle Marche. Ascrivo pertanto a mia buona fortuna il poter produrre cinque incontestabili documenti dai quali risulta indubitata una notizia sfuggita finora ai più diligenti ricercatori anche della città stessa, ove egli fece soggiorno.

E questa fu Macerata, ai cui oneri comunali nel dì 18 agosto 1508 lo Spagna come cittadino fece solenne promessa di sottoporsi.

Di tale atto non si ha più il testo; e non se ne avrebbe neppure più memoria, se il benemerito Pompeo Compagnoni nella seconda parte della sua Reggia Picena, che tuttora conservasi inedita nella Biblioteca Maceratese, non ne avesse notato il sunto colle più scrupolose indicazioni del libro che il conteneva andato poscia miseramente perduto. [1]

Nel 17 aprile 1510 il medesimo Spagna costituitosi personalmente innanzi al notaio Piergiorgio di Antonio in Recanati, ivi stipulò un istromento col quale rilasciò

[1] 18 Augusti 1508. Promissio magistri Hispani pictoris de subeundo ut civis onera Communis (fol. 252, Supplementi lib. decretor. edito per Ser Deiphobum Jacobi Fereti a die 8 Aprilis 1506 ad 1 Junii 1509 folior. 312).

Digitized by Google

in deposito ad una tal Pandolfina, moglie del Recanatese Ser Cristoforo e madre di Polino, 41 fiorini, residuo di 75 da quest'ultimo dovutigli, come da rogito anteriore di mano di un Ser Francesco notaio Curiale, [1] a condizione che dalla Pandolfina gli fossero restituiti entro la prossima fiera. [2] E costei adempì all'obbligo assunto col far pagare al suo creditore 25 fiorini il 30 settembre per mano del notaio Recanatese Callisto Leonardi (o forse meglio di Leonardo) e 16 il 4 ottobre dello stesso anno 1510 per mano di Martinangelo di Giacomo di Recanati dietro relative quitanze a rogito del suddetto Callisto. Nel primo dei testè ricordati istrumenti rogati in questa città il grande artista è detto *Magister Johannes pictor alias mastro Spagna*; nel secondo e nel terzo *Magister Spagna pictor habitans Macerate.* [3]

Ed in Macerata (ove è a credere che abitasse anche nell'aprile 1510, benchè tale particolarità sia taciuta nel rogito di Piergiorgio), egli nuovamente apparisce sotto la data del 21 novembre 1516 nel libro del Cancellierato di quel Comune, ove si legge l'arresto di lui fatto dall'ufficiale degli estraordinarii per essere stato colto armato di spada, mentre, uscito dalla casa di sua cognata, faceva ritorno alla propria, e la sua liberazione decretata a pieni voti dal Consiglio in vista della sua bontà e del non esser egli persona capace di scandali e del non potersi pensare aver cinta la spada a fine di male. [4]

Ora, se si rifletta sulla importanza dei documenti qui esposti, la si troverà senza dubbio non lieve.

Ed infatti: quantunque direttamente non ne informino d'alcun'opera d'arte condotta nelle Marche dall'esimio Pittore a cui si riferiscono, tuttavia sono per dare quivi adito a sinora, non che tentate, neppur pensate ricerche. E quand'anco, per mala ventura, il che non par supponibile, queste dovessero andare a vuoto, la regione Marchigiana potrà per essi tenersi orgogliosa che Macerata allora sua capitale e sede dei Legati Apostolici che ne tenevano il generale governo, abbia, dopo ben oltre tre secoli, rivendicata la gloria di aver data ad un tal valente uomo non solo lunga e cordiale ospitalità, ma d'averlo onorato eziandio del titolo di suo cittadino meglio di otto anni innanzi che un uguale favore gl'impartisse Spoleto; [1] e sopratutto di avergli rilasciato un così amplo e concorde attestato di morale e civil rettitudine.

PIETRO GIANUIZZI

[1] Ne duole di non aver potuto rinvenir questo rogito nel quale forse si sarebbe scoperto qualche lavoro ignoto dell'egregio Pittore.

[2] La famosa fiera di Recanati alla quale qui si allude, che prima si cominciava col 15 Agosto e chiudevasi col 15 di Settembre, fin dal 1472 fu protratta a tutto Settembre per ordine del Pontefice Sisto IV.

[3] Tutti e tre questi istromenti sono custoditi nel pubblico Archivio Notarile di Recanati.

[4] Ecco le parole testuali segnate a tergo della carta 202 del libro citato tenuto da Ser Giovanni Guglielmini d'Amandola incominciato il 15 Ottobre 1514 e terminato il 5 Agosto 1517.

Die 21 Novembris 1516.

.....« Item in dicto Consilio super facto Magistri Spagne pic« toris capti per officialem extraordinariorum portantis ensem « dum revertebatur domum suam venientis de domo eius co« gnate etc. Victum et obtentum fuit per omnes fabas albas « del (*sic*) nulla in contrarium reperta, quia attenta bonitate dicti « magistri Spagne et quia non homo scandalosus et dictum en« sem non portavit dolose, auctoritate presentis consilii dicto ma« gistro Spagne fiat gratia libertatis dicto prefati consultoris. »

Codesto consultore fu un tal Conte Giuliano ricordato nella parte del medesimo verbale di Consiglio che si è ommessa perchè non risguardante lo Spagna.

Lo stemma di Andrea Mantegna

Mercè i documenti pubblicati da Armando Baschet, [2] si potè stabilire l'epoca precisa in cui cominciarono le pratiche del marchese Lodovico Gonzaga con Andrea Mantegna - 1457 - per ottenere il di lui assenso affinchè venisse ai suoi servizi: porre in chiaro i motivi che facevano ritardare il Mantegna a venire a Mantova; e finalmente stabilire approssimativamente il tempo in cui venne a prendere stanza colla sua famiglia in questa città.

Non so però come al Baschet, che fu certo un intelligente ricercatore, possa essere sfuggito un documento che trovavasi unito agli altri nei libri dei copialettere dei Gonzaga (fonte preziosa per attingervi svariate notizie), nè so come sia pure passato inosservato da altri che cercarono dopo di lui nei detti copialettere.

Il documento che ho avuto la ventura di rinvenire, e che riporto qui sotto nella sua integrità, è un decreto del marchese Lodovico Gonzaga del 30 gennaio 1459, [3] ed è di una speciale importanza per la storia biografica

[1] Il Magistrato di Spoleto, dove lo Spagna, *plurimos annos degens*, aveva tolta in moglie una tale Santina, creollo cittadino unitamente ai suoi figliuoli e discendenti, ma soltanto in linea maschile con partito del 7 Dicembre 1516, e nel 1517 lo elesse eziandio Capitano dell'Arte dei Pittori.

[2] *Gazette des Beaux-Arts.* 1866 - I. Documents inédits concernants la personne et les œuvres d'Andrea Mantegna.

[3] Copialettere, libro 35.

Digitized by Google

del sommo pittore padovano, [1] in quanto che per esso vien tolto ogni dubbio sul tempo in cui il Mantegna venne ai servigi del detto marchese.

Nel suaccennato documento il marchese chiama *Andrea Mantegna, carissimo nostro famigliare* ed aggiunge, *che da poco tempo abbiamo condotto ai nostri servigi.* Da queste espressioni noi dobbiamo ritenere, che se il Mantegna non erasi ancora definitivamente stabilito a Mantova sul finire di giugno del 1459, per le ragioni esposte dal Baschet, egli era però fino dal gennaio del detto anno inscritto fra i famigliari di Corte, e mostrano che i patti proposti dal marchese Lodovico al Mantegna nell'aprile del 1458 [2] erano stati subito accettati dal pittore, e confermano quanto lo stesso Mantegna scriveva nel maggio 1478, [3] che cioè, *erano presso che 19 anni che egli trovavasi ai servigi del marchese.*

Ma ciò che di più interessante veniamo a conoscere da questo documento egli è la fin qui ignorata onorificenza colla quale volle fino dal bel principio il detto marchese decorare il suo pittore.

Il dotto quanto munifico principe con animo squisitamente gentile volle attestare al Mantegna l'alta stima e considerazione in cui lo teneva collo insignirlo dello stemma della propria Casa solo con qualche modificazione (*modicum diferente*) e coll'accordargli anche l'*impresa* del *Sole* col motto - *par un désir* -, che lo stesso marchese aveva assunto nel 1448, dopo la battaglia di Caravaggio, autorizzandolo ad usarne pubblicamente.

Al Mantegna, che, stando al suaccennato documento, pare avesse sollecitato un simile favore, deve certamente essere tornata gradita questa onorificenza, perchè tosto l'assunse nei suggelli delle sue lettere, e deve averla considerata come stemma della propria famiglia, se come tale ancora lo si vede dipinto nella cappelletta della chiesa di S. Andrea ove il Mantegna è sepolto.

Dopo ciò ecco il documento:

Ludovicus etc. Egregia virtus ac morum prestantia quibus egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarem nostrum et quem ad servicia nostra nuper conduximus, preditum esse intelleximus, ac rerum a se gestarum experientia cognoscimus, iure merito ad eum cumulatius exornandum nos movent et alliciunt; et cum inter alia ornamenta que a nobis cuperet illud sibi gratissimum et eius voto consentaneum videretur insigne videlicet seu divisa gonzage nostra, opere precium existimavimus ipsum Andream hoc a nobis munere non indonatum abire. In nostri igitur in eum amoris et dilectionis testimonium eundem memorato insignio seu divisa nostra, tamen quum nos deferimus modicum diferente, *(sic)* presentium nostrarum serie donamus insignimus et exornamus quam in huius presentis nostri decreti medio ad majorem evidentiam pingi iussimus et transcribi. Est nempe scutum listis quatuor, duabus scilicet aureis et reliquis nigris intertextum [1] cum sole ac breve circumvolitante, literis francigenis in eodem scriptis, videlicet, *par un désir*, in supremo ipsius scuti margine in campo albo insignito et picto; volumusque ut ipse Andreas dictum insigne privatim et publice pro eius arbitrio et voluntate in eius divisam ubique gestandi, eo tamen modo quo supradictum est, liberam habeat potestatem. Que res cum sibi iucundissima fuisse videatur, ita ad virtutem et laudem assequendam non mediocre incitamentum futurum speramus nec minus sue erga nos atque nostros augende dilectionis argumentum. In quorum robur et fidem presentes nostras fieri iussimus et registrari, nostrique sigilli magni impressione muniri. Mantue die penultimo januarij 1459.

S. Davari

[1] Il comm. B. Cecchetti prova per un documento del 1452, 2 gennaio, che Andrea Mantegna fu nativo di Vicenza - *Andream Blasij Mantegna de Vincentia* - Arch. Veneto, Fasc. 57 del 1885, pag. 191 e seg.

[2] Lett. del march. Lod. Gonz. 1458, 15 aprile, pubbl. dal Baschet, op. cit.

[3] Lett. di A. Mantegna; Mantova, 1478, 13 maggio, pubbl. dal Baschet, op. cit.

[1] Avverto che nello stemma antico della Casa Gonzaga vi sono tre fascie d'oro e tre nere.

Un documento su Giovanni da Brescia

Nel libro d'Alfonso Rubbiani intorno *La chiesa di S. Francesco in Bologna* (Bologna, Zanichelli, 1886) a pag. 12 si leggono raccolte insieme tutte le notizie e le ipotesi che riguardano l'architetto di quella chiesa e che si possono riassumere in poco. Il Ghirardacci dice che fu Marco *Bresciano*, che Ottavio Rossi chiama *Marco Marenda bresciano;* l'autore della *Guida di Bologna* edita nel 1791 scrive *Nicolò bresciano.* Il Rubbiani dice che, quantunque molti Lombardi si trovassero nel secolo XIII in Bologna, pure ne' documenti che riguardano i Lombardi in quella città, non è riuscito a trovar mai alcun *Marco* o *Nicolò da Brescia.* « Certa è invece, egli aggiunge, l'esistenza in Bologna di un maestro Giovanni da Brescia *inzignerio* o architetto, dal 1231 al 1269. Esso nel 1231 è tra i firmatari dell'atto di Altedo; nel 1250, come apparisce dagli *Statuta civitatis* di quell'anno, dovè essere consultato da mastro Alberto ingegnere del Comune circa le arginature del Lavino; membro della *Compagnia dei Lombardi* come alla matricola del 1269; ed ascritto alla Società dei muratori (*magistrorum muri*) come alla matricola del 1272. Ma delle opere di cotesto mastro *Giovanni* o *Johaninus de brixia*, il quale doveva pur essere di gran merito se il Comune lo fece consultare da quel mastro Alberto che era esso stesso una celebrità, nulla si conosce. Sarebbe esso per avventura l'architetto di San Francesco se è vero che fu un bresciano? Il Ghirardacci avrebbe errato solo nel nome? »

Digitized by Google

Alle parole del Rubbiani aggiungeremo che siamo molto propensi a quest'ultima ipotesi, perchè l'insistenza nel chiamar *bresciano* l'architetto di S. Francesco non può essere nel Ghirardacci cervellotica. La chiesa fu cominciata fra il 1245 e il 1250, negli anni precisamente in cui appare e si ripete il nome di Giovanni da Brescia. A questo proposito pertanto pubblichiamo oggi un prezioso documento, forse il più interessante relativo a quell'*inzignero*, ove, oltre che di lui, si fa menzione d'un altro artista o mastro bresciano *Deolayti filius quondam errichi de blamchis*. La trascrizione dell'atto fu fatta e ci fu favorita dal ch. canonico Luigi Breventani.

C. R.

Documento conservato nell'Archivio di Stato di Bologna, Sezione Demaniale 5|3766 Monache di S. Mattia caps. D. Pergamena alta 165 mm. lunga 180 mm. con a tergo l'indicazione seguente: « 1257, 17 Nov. Pagamento fatto dalla Priora di S. M^a. del monte della Guardia, e di S. Mattia di L. 20 a Gio. da Bressa. Libro D. »

Anno Domini Millesimo ducentesimo quinquagesimo septimo, die terciodecimo exeunte Novembri, Indictione quintadecima, apud locum dominarum sancti mathie positi extra circlam saragotie bononiensis diocesis. Presentibus Cuinigerio filio quondam Johannis qui fuit de pragatuli qui stat in burgo sancte catherine, domino ugolino agreste notario, et letho de plebe hychi filio quondam martini, testibus rogatis et vocatis. — Domina Ballena dei gratia priorissa ecclesiarum sancte marie montis guardie et Sancti mathie predicti, pro se suisque in dictis locis et ecclesiis successoribus, coram me notario et dictis testibus, Solvit et tradidit *Magistro Johanni de brixia ingignerio* viginti libras bononenorum quas ipsa domina et domina docta subtuspriorissa dominarum dicti loci sancti mathie dare et solvere tenebantur eidem magistro Johanni ex laudo facto per dominum Johannem priorem sanctorum victoris et Johannis in monte, Scripto manu Guidonis quondam bonifantini notarii et pro quamtitate pecunie secundum formam dicti laudi. Antedictus magister Johannes et *Deolayti filius quondam errichi de blamchis qui fuit de brixia* et nunc moratur in burgo sancti petronii, per se et eorum heredes stipulantes promiserunt, quilibet eorum in solidum, dictam solutionem firmam et ratam habere et tenere in perpetuum, et quod deinceps de dicta quamtitate pecunie, et nec de quantitate triginta trium librarum bononenorum quas idem magister Johannes ab ipsis petebat, ipsis dominabus nec earum successoribus nec capitulo, litem nec controversiam movebit per se vel alium, Et Se facturos et curaturos ita quod nullus alius super ipsis trigintatribus libris bononenorum ipsas nec earum successores in causam trahet nec molestabit, et nec litem nec controversiam eis movebit, Et si aliquis contra faceret vel veniret, ipsas dominas et earum successores conservare indempnes, et omne dampnum et expensas quas paterentur et facerent eis integraliter reficere. Et hoc sub pena dicte quamtitatis dupli, et obligatione eorum bonorum in quolibet et pro quolibet capitulo, et dampnorum et expensarum refectione, et pena comissa in quolibet capitulo, et soluta, omnia firma permaneant. Renuntiantes non habite tradite et non numerate pecunie exceptioni, epistole divi adriani, novarum constitutionum beneficio, fori prescriptionis et omni legum auxilio.

† Ego philippus notarius olim alberti calzolarii filius interfui et rogatus s. s.

Cola dell'Amatrice a Norcia [1]

1537, 23 giugno. — I deputati della città e del contado di Norcia *super edificationem lacus inter saxa Biselli et Argentilli*, avvisati della venuta dell'architetto m.° Cola dell'Amatrice, che vuol costruire detto laco, deliberano star fermi al capitolato, e pattuire con lui anzi che con altri.

(Arch. comun. di Norcia. — Consil. an. 1537, c. 117)

1537, 25 giugno. — Il comune di Norcia alloga a m.° Cola Filostesio l'opera del lago da farsi tra le rupi di Biselli e Argentilli con gl'infrascritti patti e capitoli:

In primis che epso m.° Cola sia tenuto et obligato fundare et fare lo muro in lo strecto de Biselli, intra l'una et l'altra ripa si bene fundato, gagliardo et forte che sia stabile fermo et resista alla forza et premito de l'acqua, et pianare cum tucte provisioni cautela ingegno che tale fabrica, loco et caso recercha, et che serrato serrà, faccia laco et stagno infino allo collecello dove apresso alla fiomata principia la via che va in la valle de sancto Vincentio et salle per epsa valle su in la via che va al castello de Biselli. Et sia si bene dicto muro fabbricato che l'aqua da nisciuna banda possa scappare per ipsa fabrica, et loco vicino ad epsa per meza canna, alla canna del comune de Norscia, se non sopra la summità de epso muro. Et dare lo exito all'aqua che escie da dicto laco et stagno per tale modo et via, che le fundamenta sempre se preserveno inlese et sensa damno et preiudicio alcuno, ad resico, pericolo et fortuna de epso m.° Cola, et debia tale fabrica expedire infra dui anni ad tucte et singole sue spese, fatigha, ingegno, fornimenti, magistri et operarii.

Item possa epso m.° Cola tagliare lename et mecterlo in opera sensa alcuno pagamento de quello stesse in la valle, et venesse da essere soffocato dal dicto laco, et prohibere lo quilunqua lo volesse tagliare o tagliato levare, ma tagliandolo altrove sia obligato pagarlo ad iudicio de dui homini, uno da elegerse per li patroni, et l'altro da dicto m.° Cola, et essendo impedito in quello tagliasse in dicta valle come de sopra, la comunità lo debia defendere, o pagarlo.

[1] Altri documenti su Cola pubblicai nel *Giornale d'erudizione artistica*, vol. I, p. 134 e 136.

Digitized by Google

Item che la dicta comunità sia tenuta per tucto il tempo dicto m.° Cola starrà alla dicta fabbrica, dare ad ipso m.° Cola per sua habitatione una casa in Norscia, alle spese de dicta comunità.

Item che esso m.° Cola dia garanzia et cautione idonea che dicto laco et stagno sia stabile et fermo senza alcuna roctura o fessura per due anni seguenti, numerando dal dì che serrà serrato, et escirà l'acqua del laco et stagno per summità et cima del muro facta intra l'una et l'altra ripa. Et se a caso che Dio lo cesse, lo dicto laco et stagno mancasse, o fesse novità alcuna intra li dicti due anni, allora et in tal caso epso m.° Cola sia tenuto et obbligato ad epsa comunità rendere li dicti milli et ducento scudi pigliati, o de novo refare et restaurare lu laco predicto per modo et via che habbia ad essere stabele, fermo et duraturo nel modo et forma decto de sopra. Et occorrendo la mancanza o morte interim, che Dio il cesse, epsa comunità non sia tenuta a pagare se non pro rata della fabrica facta, et hauendo esso m.° Cola pigliato più della montanza del fabricato, quello de più pigliato epso et i suoi eredi siano tenuti restituire ad epsa comunità, et così e converso.

(Archiv. notar. di Norcia — Rog. M. Antonii de Fusconibus, prot. 1537, c. 218).

1537, 3 ottobre. — Gli abitanti di Argentilli, presenti i consoli di Norcia, promettono al sottoscritto notaro, ricevente « nomine et vice magistri Cole non offendere nec offendi facere quovis modo vel quesito colore M. Colam filostesium de Amatrice architectum electum ad fabricam lacus fiendi inter saxa castrorum Biselli et Argentilli in loco ubi dicitur lo stricto, nec operarios, magistros et famulos dicti M. Cole sub pena 2000 duc. auri totiens et quotiens etc. »

(Prot. cit. c. 329).

1537, 5 ottobre. — Gli abitanti di Serravalle fanno la stessa promessa, e si obbligano mantenerla sotto la stessa pena.

(Prot. cit. c. 329 t.)

1537, 6 ottobre. — Sebastiano di Bernardino di Giuliano Serravallese, a nome proprio e di tutti i suoi congiunti fino al terzo grado, promette non offendere M.° Cola, architetto come sopra, o detta fabbrica impedire, o fare impedire, sotto la pena di 2000 ducati d'oro.

(Prot. cit. c. 321 t.)

1539, 16 giugno. — I Gebellini di Norcia dànno a dipingere m.° Cola Fistolesi dell'Amatrice un quadro già da loro allogato a m.° Francesco di Pier Tommaso Sparrapani e fratelli, « cum eisdem figuris, et imaginibus prout patet in quadam scriptura manu mei Antonii, quod quatrum cum erit depictum, sit valoris, computato tundo depicto per dictum Magistrum Franciscum et fratres fl. centum quinquaginta monete, et si esset maioris valoris florenorum CL.ª prefati Io. Prosper et Ansovinus solvere non teneantur, sed ex nunc illud plus ipse Ascanius procurator magistri Cole, dicto nomine donavit et annullavit dictis Io. Prospero et Ansovino. Cum hoc quod dictum quatrum sit depictum usque ad festam sancte Caterine de Senis proxime venturam, quod pretium prefati Ansovinus et Io. prosper solvere promiserunt hoc modo, fl. L usque ad nativitatem domini proxime venturam, et residuum usque ad nativitatem domini anno 1540. Cum hoc pacto quod ex dicto pretio fl. CL.ª diffalcetur illud, quod extimaretur dictum tundum depictum per dictos magistrum Franciscum et fratres, pro quibus observandis dicte partes cum consensibus et auctoritate predictis obligaverunt se et omnia eorum bona etc. et promiserunt se realiter et personaliter cogi costringi et conveniri in curia Nursie, Cassie, Vissi et in qualibet alia cura. Renuntiantes etc.

(Rog. cit. prot. 1539 c. 195 t.)

ADAMO ROSSI

RECENSIONI

LOUIS COURAJOD. — *La Porte du Tabernacle de la cuve baptismale du Baptistère de Sienne.*

In poche pagine della *Gazette archéologique* (XI, pag. 313) Luigi Courajod, il valente ricercatore, che conosce i musei dell'estero quasi altrettanto bene, quanto la « Galleria di sculture della rinascenza » nel Louvre, della quale è direttore — cerca di assegnare il suo posto nella storia dell'arte ad uno sportello di bronzo esistente nella « Collezione Ambrasiana » in Vienna. Secondo il suo giudizio esso è senza dubbio opera del Sienese Giovanni Turini, anzi è per l'appunto quello sportello, di cui gli *operai* del duomo di Siena gli affidarono l'esecuzione, poichè ebbero respinto, perchè non soddisfacente, il lavoro fornito da Donatello per il Battistero di S. Giovanni. Questa opinione è pienamente divisa da E. Molinier, il quale trattò dello sportello nella sua pregevole collezione di *Plaquettes* (I, N.° 81), dove, a vero dire, nessuno andrebbe a cercaro un lavoro di questo genere.

L'argomento principale addotto dal Courajod per

Digitized by Google

convalidare la sua asserzione è la circostanza, che il bronzo di Vienna mostra lo stesso genere di smalto *champlevé* la stessa gradazione di tinte, lo stesso effetto dei co'ori bleu ed oro, che si osservano in parecchi lavori di Giovanni, principalmente nel fregio con iscrizione sul battistero di Siena.

Certamente questa osservazione è giusta, ma, trattandosi di un lavoro che offre per lo stile dei punti di confronto del tutto differenti e molto più decisivi, non dovrebbe avere che un valore secondario.

È vero che il Courajod in fine, e come cosa affatto accessoria, fa l'osservazione, che il Cristo risorto che occupa il mezzo della placca, nell'anatomia delle gambe mostra dell'affinità col S. Giovanni di Berlino, e che la figura della Trinità nel frontone è presa dalla cornice del tabernacolo della nicchia di S. Tommaso in Or San Michele. Ma tutto ciò dimostra al più, che noi abbiamo innanzi uno di quei tanti artisti, che seguirono le orme di Donatello; nulla invece parla finora per Giovanni Turini.

Per giungere ad un risultato fa mestieri in primo luogo esaminare le opere autentiche del Turini. E precisamente il battistero di S. Giovanni ce ne offre la migliore occasione, perchè in esso troviamo due rilievi, tre statuette di donne e tre putti, lavoro del nostro artista. Qui egli si mostra in tutto e per tutto come uno di quegli artisti appartenenti al periodo di transizione, che solo a fatica si liberano dalle tradizioni del Trecento. Per le pieghe larghe e gonfie, per l'atteggiamento curvo dei corpi lo possiamo porre in mezzo tra il Quercia ed il Ghiberti; e l'influenza di Donatello si può riconoscere soltanto nelle vesti rigonfie delle Virtù, molto simili a quelle delle due statuette della nicchia eseguite da questo per il battistero.

Questo speciale modo contraddittorio di lavorare il panneggiamento si vede pure in un'altra opera del Turini, cioè nella pila del palazzo del Comune, eseguita un poco più tardi. Di tutto ciò non si trova nel bronzo di Vienna la più lieve traccia. Il Cristo è una figura dura, saggio non troppo pregevole del realismo del quattrocento. La fascia che gli cinge i lombi, e le vesti delle due figure dell'Annunciazione negli interstizi degli archi, hanno le pieghe strette e simmetriche, che si osservano spesso nelle opere di artisti dell'alta Italia.

Se dunque è certo che il bronzo della raccolta Ambrasiana non ha nulla a fare col Turini, cade naturalmente anche l'asserzione, che in esso si debba vedere lo sportello da lui fatto per il tabernacolo del battistero. Di fatti non può essere che uno sbaglio, se il Courajod lo crede scomparso e trovato poi all'estero; perocchè lo sportello del Turini si trova ancor sempre al suo antico posto. E che sia veramente lavoro suo, si dimostra irrefragabilmente confrontandolo col bassorilievo rappresentante la nascita di S. Giovanni che gli sta sotto. Solo che nello sportello è raffigurata la Madonna col bambino in braccio, e non il Cristo risorto che sarebbe stato commesso all'artista sienese. Il Courajod si fonda per questo su quello che dice il Milanesi intorno al Turini (Vasari, III, 305); ma nelle fonti citate dall'erudito italiano nei suoi *Documenti per la storia dell'arte* non si parla punto di un Cristo risorto. Onde anche in ciò, almeno fino a prova contraria, è da credere si tratti di un abbaglio.

H. v. TSCHUDI

Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres publiés, traduits, annotés par **CH. RUELENS**, Conservateur des Manuscrits à la Bibliothèque Royale de Belgique. Tome Premier, 1600-1608. — Anvers, Veuve de Backer, Imprimeur-Editeur, rue Zirk, 35. 1887. Pag. XVIII-440 in IV.

Il ne faudrait rien ignorer de la vie d'un artiste tel que Rubens, ha scritto il Baschet in capo ai celebri articoli coi quali rese noti i risultati delle preziosissime scoperte da lui fatte nell'Archivio storico Gonzaga di Mantova. Ma poichè in Pietro Paolo Rubens, oltre all'artista sommo, noi ammiriamo ancora il fine e fortunato diplomatico, lo studioso che tratta da pari a pari cogli scienziati di maggior grido, lo scrittore colto e purgato che si mostra al corrente del movimento letterario del suo tempo, è d'uopo convenire che sono molti gli aspetti, sotto i quali devono essere studiate le manifestazioni della di lui attività, per poter dire d'averne piena notizia. Perciò la Commissione che il Consiglio comunale della città di Anversa ha istituita per provvedere alla pubblicazione dei documenti relativi alla vita ed alle opere di lui, tracciò il programma dei suoi lavori, assumendo per divisa: « Il ne faut rien ignorer de la vie d'un *homme* tel que Rubens. »

Per raggiungere un tale scopo, si incominciò dall'istituire una pubblicazione periodica, la quale col titolo di *Bulletin Rubens* provvede a mantenere continue relazioni tra gli studiosi e la Commissione, a dar saggi dell'attività sua e finalmente a mettere in luce i nuovi documenti mano a mano che vengono discoperti. Questo bollettino costituisce per tal modo la migliore preparazione per il *Codex Diplomaticus Rubenianus* che così si intitola la pubblicazione definitiva, della quale la corrispondenza ed i documenti epistolari costituiscono la prima parte; e di essa è ormai dato alla luce il primo volume, il cui titolo è registrato in capo alla presente recensione. Altre parti saranno dedicate alle testimonianze istoriche propriamente dette, agli atti relativi alla sua famiglia, questa prima comprendendo esclusivamente le lettere scritte dal Rubens, quelle a lui indirizzate, e le altre fra terzi che lo concernono; ed il primo volume contiene quelli fra tali documenti che si riferiscono al soggiorno del grande pittore in Italia.

Digitized by Google

Prima ancora che con tanto amore vi si dedicasse il Ruelens, molti altri si erano applicati a raccogliere ed a pubblicare le lettere del Rubens, ma però non s'era nemmeno tentato di riunire insieme tutti i varii documenti epistolari con quell'ordinato nesso logico e con quel concetto largo e sintetico che si richiedono, perchè tali documenti diventino ciò che devono essere, vale a dire materiali storici di primo ordine. Cotali requisiti ci sembrano invero offerti dalla attuale pubblicazione del Ruelens.

E quanto ai documenti che già per lo innanzi avevano veduta la luce, principalmente per opera del Gachet, del Carpenter, del Sainsbury, del Baschet, del Villaamil, del Gachard e del Ruelens istesso, questo non si è tenuto a riprodurli così come erano stati per la prima volta dati alla luce, ma, per quanto gli fu possibile, li collazionò tutti sugli autografi, intraprendendo a tale scopo appositi viaggi, d'uno dei quali anzi, cioè di quello compiuto in Italia, diede una brillantissima relazione nel Bullettino Rubens dell'anno 1885.

Così nella riproduzione dei già editi, come nella edizione di quelli che non peranco erano stati dati alla luce, si prefisse il Ruelens il massimo scrupolo, conservando inalterata la ortografia e rispettando perfino, per quanto fu possibile, la punteggiatura; soltanto per i documenti latini, tratti da fonti per la massima parte stampate e che quindi con tutta probabilità avevano subita qualche alterazione per parte dei primi editori con criterii diversi, si stimò opportuno di introdurre qualche lieve adattamento che li riducesse ad un aspetto uniforme.

I documenti che fanno parte di questa prima serie sono in grande maggioranza italiani e latini, ma ve ne sono pure in lingua spagnuola ed inglese, nè mancano quelli in fiammingo ed in francese, laonde, allo scopo di renderli universalmente accessibili, si adottò il partito di farli seguire tutti dalla traduzione francese. Questa traduzione fu rifatta ex-novo dal Ruelens, nè ci voleva meno per togliere alle versioni già fatte quella nota personale del traduttore, la cui varietà avrebbe costituita una deplorabile stonatura. Ma anche in questa parte del suo lavoro si impose il Ruelens la massima fedeltà, procurando di rendere sempre il senso letterale e relegando in seconda linea la eleganza, alla quale in lavori di simil genere non deve mai essere sagrificata la sincerità.

Per ciò che concerne poi l'ordine da seguirsi nella disposizione da darsi ai varii materiali, aveva prevalso dapprima nella Commissione il partito di dividere la corrispondenza del Rubens in due parti, tenendo cioè separate le lettere di argomento diplomatico da quelle di indole privata; ma con più saggio consiglio si deliberò di disporle tutte insieme, l'una di seguito all'altra, secondo l'ordine cronologico, nè crediamo che nella pubblicazione dei grandi carteggi possa altrimenti essere operato. Quando si tratti d'un personaggio della importanza di Pietro Paolo Rubens, la sua corrispondenza non è soltanto una serie di documenti, ma un quadro animato e vivente di tutta la sua vita, al quale non si possono imporre discontinuità senza pericolo di nuocere alla integrità della rappresentazione.

Fermato questo punto, ne restava da stabilire un altro, quello cioè del modo più opportuno di porgere le illustrazioni dei singoli documenti. Nella vita del Rubens i fatti sono così multipli e diversi, le sue relazioni in tanto grande numero, che ad ogni momento si muta d'ambiente, si incontrano nuovi personaggi, per modo che il lettore si trova in un labirinto nel quale senza una guida non gli sarebbe possibile di orizzontarsi. Questa guida poteva essere fornita in due modi diversi, servendosi cioè delle note appiè di pagina, o facendo seguire dei commentari a ciascun documento od a ciascun gruppo di documenti. Il Ruelens si è appigliato a questo secondo partito, nel quale con sua buona pace non sappiamo consentire con lui. È ben vero infatti che esso offre il vantaggio di non interrompere la lettura del testo, e oltre a ciò si presta a sviluppi i quali non sono consentiti dal primo; ma appunto perciò esso apre troppo facile l'adito alle digressioni ed alle divagazioni, e può bene spesso trasformare un commentario in una dissertazione. Coloro i quali studieranno con maggior frutto la importantissima publicazione curata dal Ruelens saranno senza dubbio le persone non nuove agli studi Rubeniani, per le quali non tutte le illustrazioni sarebbero state assolutamente indispensabili: ora, mentre col sistema delle annotazioni appiè di pagina esse potevano fissare la loro attenzione esclusivamente sopra quei punti che abbisognavano di schiarimenti, devono invece andarli cercando nel diffuso commentario con notevole perdita di tempo. Di più, non saranno molti coloro che avranno la pazienza di leggere tutto il documento od il gruppo di documenti per attendere che alla fine sieno loro forniti gli schiarimenti, e così non sarà tolto, ma aggravato l'inconveniente di dover interrompere la lettura, coll'inasprimento per giunta di dover cercare ciò che la nota avrebbe immediatamente somministrato. Certo è ad ogni modo, e ci affrettiamo a soggiungerlo, che, ammessa la preferenza da darsi al sistema adottato dal Ruelens, sarebbe stato assai difficile, per non dire quasi impossibile, il far meglio.

La mole dei documenti pubblicati dal Ruelens è notevolmente accresciuta per l'aggiunta di una quantità di lettere apparentemente estranee al soggetto principale, ma che i commentari dimostrano con esso strettamente legate, e di questa giunta per parte nostra non sapremmo abbastanza lodare l'editore, giacchè siamo intimamente convinti che, per la piena e completa illustrazione d'una grande figura storica, nulla debba essere trascurato di ciò che contribuisce a riprodurre con maggiore fedeltà e copia di parti-

Digitized by Google

colari l'ambiente nel quale ha vissuto ed agito. Fra questi documenti, che diremo accessorii, rivestono carattere di speciale importanza quelli relativi a Filippo Rubens, a motivo della stretta intimità e della comunanza di idee nelle quali visse col fratello Pietro Paolo.

Nella introduzione premessa a questo primo volume il Ruelens non fornisce che un cenno fuggevole intorno al risultato generale delle indagini istituite dalla Commissione Rubens. Rimandando per più ampi particolari all'ultimo volume, egli si tiene a far sapere che pur troppo nulla finora è a noi pervenuto dell'archivio domestico, il quale deve pertanto essere stato tanto voluminoso, di un uomo che come il Rubens si trovò in mezzo a così svariati ed importanti affari, di un archivio che egli stesso dovette conservare con tanta cura e con tanto ordine. Neppur una delle lettere da lui scritte alla madre, al fratello, alle sue due mogli, ai suoi figli, nessuna delle innumerevoli lettere che egli deve aver ricevute, è rimasta; e non è nemmeno ben certo che, come si pretende, tutti questi preziosi documenti sieno insieme periti nell'incendio del palazzo del conte di Bergheyck avvenuto a Bruxelles nel 1704. Cosicchè i documenti dei quali si compone la presente pubblicazione sono ridotti alle seguenti categorie: 1° lettere scritte dal Rubens ad un ristretto numero di persone e che poterono essere trovate presso i discendenti di queste; 2° lettere a lui indirizzate, e delle quali per caso furono conservate o copie o minute, o che dagli estensori medesimi vennero date alla luce; 3° missive diplomatiche depositate negli archivi di Stato; 4° lettere diverse che si connettono alla storia della vita e delle opere dell'insigne artista e che furono attinte a fonti svariatissime.

Di tutti questi documenti nessuno è anteriore all'anno 1600, ed il primo volume si inaugura appunto con una lettera di Baldassare Moreto a Filippo Rubens del 3 novembre 1600; e comprendendo esso, come abbiamo avvertito, il tempo del soggiorno di Pietro Paolo in Italia, che durò otto anni e mezzo, si chiude con una lettera di lui ad Annibale Chieppio, segretario del Duca di Mantova, data da Roma sotto il dì 28 ottobre 1608. Sono in tutto ben centosedici documenti, tra i quali diecinove lettere di Pietro Paolo Rubens: degli originali di esse ben diciasette si trovano nell'Archivio storico Gonzaga di Mantova, un diciottesimo ne venne senza dubbio rubato e, dopo essere passato per diverse mani, è andato a finire nell'archivio della città di Anversa; il decimonono finalmente si trova nell'Archivio di Stato di Firenze. Il cospicuo volume che li comprende è corredato di sei fac-simili, i quali riproducono quattro lettere del Rubens, una d Filippo suo fratello, ed una di Vincenzo Gonzaga al figlio suo.

Questo importante complesso di documenti non illustra tuttavia compiutamente il soggiorno di Pietro Paolo Rubens in Italia: l'editore stesso ci avverte di aver di deliberata intenzione lasciato da parte un documento relativo alla residenza del pittore a Venezia, una notizia su Mantova e sui personaggi più noti che vi dimoravano al tempo del Rubens, una consimile notizia intorno alle sue relazioni a Roma, ai suoi legami collo Scioppio ed altri ancora, dei quali converrà attendere la pubblicazione, perchè questo importantissimo periodo della vita di Pietro Paolo Rubens possa essere illustrato con tutta quella copia di particolari che le odierne esigenze della critica storica impongono.

Il primo volume è intanto una splendida e sicura promessa che il Ruelens saprà degnamente condurre al debito fine l'altissimo còmpito.

ANTONIO FAVARO

MISCELLANEA

La chiesa di San Francesco a Pisa. — Nello scorso novembre mi trovavo in Pisa per alcuni studi di confronto sulle opere dei pittori toscani del XIII e XIV secolo. La chiesa di San Francesco ed il suo chiostro figuravano naturalmente nel mio taccuino fra gli edifici più importanti per opere di Taddeo Gaddi, di Niccolò di Pietro Gerini, di Taddeo di Bartolo. Capito al San Francesco ed è chiuso; interrogo e sento che è in consegna dell'autorità militare e che quindi è questa che ne tiene le chiavi. Al giorno successivo vado in cerca dei quartieri militari e, da una caserma all'altra, mi mandano a quella dell'artiglieria a *Porta a mare*, ove parlamento successivamente con parecchi ufficiali; finalmente un capitano molto cortese si lascia persuadere e mi promette di chiedere al colonnello un'autorizzazione per una visita alla chiesa. Torno verso

Digitized by Google

sera; nuove passeggiate, salite e discese su e giù per la caserma, ed un'ora dopo esco con un biglietto di riconoscimento rilasciatomi dal colonnello. Se sarà vero, all'indomattina alle sette verrò a capo delle mie insistenze. E difatti all'ora stabilita non tardarono a comparire un sergente ed un caporale colla celebre chiave; si stentò a farla girar nella toppa, poi alla sua volta la pesante porta dondolò e stridendo si spalancò. Ma, grazie, la chiesa vastissima era tutta occupata dai carriaggi. Mi toccò risovvenirmi del e lezioni di ginnastica del buon tempo ed incominciai a scavalcare i carriaggi l'un dopo l'altro, non senza difficoltà, tantopiù che tenevo in una mano un binoccolo, nell'altra un volume di storia dell'arte ed un piccolo album. Durante la poco comoda traversata, lungo le pareti, sotto l'intonaco cadente e, tra gli spazi delle colonne di altari malauguratamente appiccicati nel XVII e XVIII secolo, mi apparvero frammenti di affreschi del 1300, che sarebbe bene scoprire del tutto e studiare pazientemente; a me toccò invece proseguir la scalata e, quando Dio volle, giunsi a giusta prospettiva visuale del coro o spazio dell'altar maggiore e potei attentamente ammirare gli stupendi affreschi dipinti da Taddeo Gaddi nella spaziosa volta a crociera, illuminata splendidamente dall'ampio finestrone della parete di fondo. Questi affreschi sono ancor meravigliosamente conservati; pel numero delle figure intere di santi ed angeli, per le graziose mezze figure delle virtù o doti religiose dell'ordine francescano, per le eleganti fascie di ornamentazione con bellissime testoline distribuite in medaglioni, costituiscono ad un tempo una stupenda pagina dell'arte ed una delle opere in cui meglio e più completamente si possa studiare ed apprezzare il valentissimo Taddeo Gaddi. Perchè adunque non s'hanno da studiare con agevolezza?

Altre traccie di affreschi conservan le cappelle laterali, ed altre grandiose e conservatissime opere son nelle sale dell'adiacente chiostro, ora in consegna al Demanio e chiuso esso pure.

Se domani in un qualche cantuccio si scopre la traccia d'un affresco o i ruderi d'un monumento, si fanno spendere al Governo quattrini e quattrini per le opere di restituzione e conservazione, e intanto non avvertiamo e non insistiamo perchè sian lasciati liberi ed accessibili i monumenti più importanti. Potrà ogni studioso disporre di tanto tempo e cocciutaggine per riescire a penetrare nel San Francesco di Pisa? Potrà sempre il colonnello di quel tal reggimento, ancorchè gentilissimo, mandar due soldati a perdere un'ora dalla parte opposta di Pisa?

GIULIO CAROTTI

Gian Francesco de' Maineri pittore. — È un nome nuovo nella storia dell'arte quello di Francesco o Gian Francesco de' Maineri da Parma. S'incontra per la prima volta nel 1489 alla corte degli Estensi;[1] in seguito si trova nel 1492 intento a dipingere, per l'oratorio del castello ducale, un Sant'Agostino e un San Francesco; nel 1493, in cui fece un quadretto dorato per la duchessa Eleonora; infine nel 1502, in cui colorì una testa di San Giovanni Battista, che fu data alla badessa Suor Lucia da Narni.[2] A Ferrara visse pure negli anni 1504 e 1505, come insegna il Cittadella, per mezzo di documenti,[3] i quali rivelano come Gian Francesco fosse figlio del *quondam* Pietro pittore, come avesse allora una figlia già sposa ad un ferrarese, come nel 1504 si rompesse una gamba, e rimanesse storpio. Nell'archivio di Modena si conserva una minuta di lettera che si riferisce al pittore, pubblicata dal Campori.[4] Essa è delli 2 febbraio 1503, e scritta dal cancelliere del duca di Ferrara alla figlia Isabella marchesana di Mantova, nella quale le veniva raccomandato caldamente l'egregio pittore, che si trovava a Mantova per una certa causa giudiziaria. Le raccomandava che la causa fosse condotta a fine al più presto, essendo il pittore uomo povero e assai scarso di mezzi per poter vivere fuori di casa. E molto ci loderemo della S. V., soggiungeva il duca, se per vostro mezzo il pittore riceverà buon trattamento, « che certo il ni pare cussì meritare per essere da bene et virtuoso. » Le lodi che il padre faceva del pittore alla figliuola, amantissima dell'arte, mosse questa probabilmente a servirsene; e nel 1504 lo troviamo di fatti a Mantova, alla corte dei Gonzaga. Lo sappiamo da una lettera scritta, li 18 marzo 1504, da certa Clara, vedova

[1] Veramente abbiamo un documento del 1494, in cui certo Gian Francesco pittore supplica per la remissione d'un debito che risale sino al 1487 (*Mandati*, 1494, a c. 51). Potrebbe essere quello Gian Francesco de' Maineri, ma anche Gian Francesco Fiorini. Perciò non se ne è tenuto conto. Del resto la seconda ipotesi è più probabile, perchè non trovammo mai il Maineri, che distinto in questo modo: *francesco da parma; zoane francesco da parma; zoane francesco dej mainierj da parma.* Mai senza l'indicazione della patria.

[2] Arch. sudd. — Libro « *per intrada e usita de li dinarj de sua Ex^a* » (Eleonora) tenuto da Fiordispina sua cameriera, 1488-93, a c. 74 v: « 1492, 16 de Settembre, L. una s. diexe m. e per sua S^ria a m^o zoane francesco da parma sina adi XI, de aprille li qualle depinsse uno santo Agustino e san francesco per lo oratorio de sua S^ria. — L. 1, s. 10. — E a c. 170 v: 1489. E adi dito *(4 de aprile)* L. 2. s, diexe de m. per sua S. a franc^o da parma depintore contanti per fare verde zerti bastoni per el zardin de sua S^ria — L. 2. s. 10. d. — *Registro di Eleonora*, 1493, a c. 43: E adi dito *(16 agosto)* L. septe s. quindexe m. e per loro se fan boni per la Illma m^a per tanti pagati a m^o zoane franc^o da parma depintore per la valuta de uno quadreto dorato comprato da luj al l^o memoriale d. c. 12 posto che sua S^a debia dare in questo a c. 42 — L. VII. s. XV. d. — *Libro delle partide*, 1502. a. c. 26: 1502. E adi 22 dito *(febbraio)* L. 6 m. per tanti pagati a zoane franc^o dej mainierj da parma depintore per uno quadro cum la testa de S. zoane bap^ta a dato a Suor lucia a c. 131 — duc. — L. 6. s. d.

[3] CITTADELLA, *Notizie*, ecc. — Id., *Documenti*, ecc., p. 128.

[4] CAMPORI, *I pittori degli Estensi*. La minuta ducale pubblicata dal Campori, sotto al numero XXVI de' documenti allegati al suo scritto, non esiste nell'Arch. Gonzaga, come dichiara l'editore, bensì nell'Estense.

Digitized by Google

di Francesco Clavee di Valenza, alla marchesana Isabella.[1] Ella espone come già da ben sei anni, volendo far eseguire una bell'ancona con *l'Annunciazione* per metterla in una cappella della chiesa di Santo Spirito a Ferrara, si era accordata con *mastro Zohane Francesco de Mainerij da Parma miniatore et dipinctore*, che si obbligò di dipingere l'ancona per lire 225 (marchesine); ma il pittore, dopo aver lavorato in parte la tavola e ricevuto metà del pagamento, si era allontanato da Ferrara. Desiderando perciò che l'ancona fosse condotta a fine e compiuta da una sola mano, la committente supplicava la marchesana Isabella a degnarsi di far discorrere della cosa, per mezzo di qualche familiare, al pittore, e chiedergli quali fossero le sue intenzioni. Alcune particolarità della forma di quell'ancona, probabilmente compiuta da Gian Francesco de' Maineri, ci possono essere fornite da un documento che certamente ha relazione ad essa. Leggesi nel Cittadella che nel 1494, alli 24 di gennaio, Clara vedova di Francesco Claveglia, la stessa summenzionata, stipulò con l'intagliatore Bernardino da Venezia un contratto, in cui questi si obbligava di fare una tavola per la chiesa di Santo Spirito, larga piedi sei circa, alta piedi quattordici, e di ornarla di colonnelle e di ornamenti ad intaglio, secondo il disegno di Ercole de' Roberti. Questi a sua volta si obbligò con la committente stessa di dipingere, nella tavola di mezzo, l'Annunciata con l'Angelo, nella predella le istorie dell'*Adorazione dei Re Magi* e della *Presentazione al Tempio*, in due pilastri laterali quattro figure di Santi, nella cimasa Dio Padre *cum columbina*. Ma Ercole Roberti, morto nel 1495, non potè metter mano alla tavola; cosicchè, qualche anno dopo, fu affidata a Francesco da Parma, che dovette dipingerla secondo la volontà e il desiderio già espresso dalla committente.

Il cognome de' Maineri ricorda quello di altri pittori dell'Emilia. Nel 1462 dipingevano due palazzi del Comune a Reggio i pittori Jacopo e Bartolomeo Maineri da Bologna; Antonio Bartolomeo Maineri di Bologna trovasi firmato in un quadro del 1493 esistente ne' magazzeni della Pinacoteca bolognese; a Reggio, nelle prime decadi del secolo XVI, vissero Paolo, Bartolomeo, Giovanni Antonio e Girolamo Maineri, tutti pittori.[2]

Gian Francesco de' Maineri, nella lettera scritta da Clara Claveglia, vien detto non solo pittore, ma anche miniatore; e questa sua qualità si dimostra in un finissimo quadretto posseduto dall'avvocato Ettore Testa a Ferrara e attribuito falsamente al Mantegna. La falsità dell'attribuzione non ha d'uopo di lunghe dimostrazioni, poichè, nel quadretto stesso, non veduta ancora da alcuno, leggesi in caratteri minutissimi la firma dell'artista: Jo. Franciscus Maynerius | parmensis faciebat. Rappresenta il quadro una *Sacra Famiglia*. La Madonna è in atto di tener sollevato sul corpo del bambino un finissimo velo, e S. Giuseppe lo guarda con espressione divota, con le braccia conserte sul petto. Il putto è steso su un cuscino orientale, e tiene in una mano un globetto di cristallo. Dietro alle figure vedesi un arco con ornati finissimi a monocromato, sostenuto da eleganti pilastrini, su due dei quali stanno a chiaroscuro le figure di Adamo e di Eva. La Madonna, nell'acconciatura, rammenta quelle della scuola ferrarese-bolognese al principio del secolo XVI; e il putto tiene pure alquanto dell'arte del ciclo dei pittori costeschi. Il S. Giuseppe sembra invece una figura sotto l'influsso veneziano. La diligenza degli ornati d'oro negli orli delle vesti, la finezza de' capelli, de' peli della barba di S. Giuseppe, rivelano il miniatore. Questo quadretto dimostra che il diligentissimo pittore parmigiano non era indegno d'essere ricordato dai posteri e dell'affetto che gli portava Ercole I d'Este, e d'essere invitato a lavorare per le splendide corti degli Estensi e dei Gonzaga. Anche in lui vive lo spirito del Rinascimento, e nell'estrema sua diligenza si mostra la scrupolosa coscienza dei vecchi e buoni maestri.

A. VENTURI

Scoperta di un quadro di Lazzaro Grimaldi. — A Venezia, nel palazzo Morolin, presso la vedova Rossi, trovasi un *quadro* segnato LAZ · DE · GRIMA... Questo frammento dell'iscrizione basta a richiamare alla memoria un'incognita della storia artistica di Reggio, Lazzaro Grimaldi.

Gli studiosi degli archivi avevano già incontrato il suo nome, ma nessun'opera, non due segni a matita, rimanevano dell'artista che lavorò per le splendide corti degli Estensi e dei Gonzaga, nel tempo in cui l'arte era in pieno fiore.

Nel 1498 era provvigionato degli Estensi, e nell'anno seguente prese parte alla decorazione della cattedrale ferrarese. Vi lavoravano, insieme con lui, Lorenzo Costa, caposcuola ferrarese; Nicola Pisano, altro valente artista; il Boccaccino cremonese, già famoso. E le figure del Grimaldi e del Boccaccino furono prese pel loro valore e pregio a termine di paragone delle altre del Costa e di Niccolò Pisano; e dell'equivalenza fu giudice il venerando pittore Andrea Mantegna. Questo torna a prova della stima goduta dal pittore reggiano; ma altre prove ne fornisce ancora la storia. Avevagli il segretario del duca Ercole I d'Este commesso un quadro; ma Isabella d'Este, la colta marchesana di Mantova, con grande insistenza volle a sè il pittore, tanto che Lazzaro dovette finire in fretta e furia la tavola del segretario ducale. E a Mantova stette nel 1501, e vi tornò nell'anno successivo per compiere una stanza suntuosa di Giovanni Gonzaga.

[1] La lettera riprodotta dal Campori, sotto al numero XXVII de' documenti allegati al suo studio sui *Pittori degli Estensi*, è nell'archivio di Mantova, ma non al n. XXXI. bensì al n. LXI.

[2] G. B. VENTURI, *Notizie di pittori reggiani* (Atti della R. Dep. modenese di Storia Patria).

Digitized by Google

Intanto a Ferrara imprese la decorazione di Belfiore, svolgendo in varie composizioni la favola di Psiche. E lasciata la decorazione di Belfiore, nel 1503 dipinse pel tempio di Santa Caterina da Siena, abbellito dalla pietà degli Estensi; e inoltre edifici di legname per le rappresentazioni di commedie di Terenzio e di Plauto, e due idoli per la commedia de' Menecmi.

Questo è quanto di lui raccolsero il Campori ne' suoi *Pittori degli Estensi*, Napoleone Cittadella nelle sue *Notizie relative a Ferrara*, il Bertolotti ne' suoi *Artisti in relazione coi Gonzaga*. Fra i nomi di molti segnalati artisti, Lazzaro Grimaldi è ricordato nel *Trionfo della Fortuna* di Sigismondo Fanti, il quale collocò lui nella *Rota della fortezza*. Nessun altro lo ricorda.

Fortunata scoperta è dunque quella fattasi di recente a Venezia di una tavola di colorito vivace e di stile Costesco, ov'è rappresentata una Vergine su ricco trono ornato di bassorilievi, con due beati Monaci e i Santi Giovanni Battista e Sebastiano.

È una pagina nuova della storia dell'arte del Rinascimento a Reggio, la quale, come altre città emiliane a quel tempo, fu tratta nell'orbita dell'arte ferrarese.

A. V.

Quadri del Correggio per Albinea. — Le tradizioni raccolte dal Pungileoni, biografo dell'Allegri (vol. I, p. 70 e vol. II, p. 208) e dal Venturi nella *Storia di Scandiano* (Modena, Vincenzi, 1822, p. 129) c'insegnano che intorno al 1518 fu il sommo pittore ad Albinea presso Reggio, ed eseguì, per commissione dell'arciprete Giovanni Guidotti di Roncopò, un'ancona per la chiesa di quella terra. Il quadro oggi è sconosciuto, quantunque Fulvio Azzari ne desse un cenno, e le sue vicissitudini storiche si sieno seguite sino alla entrata di esso nella galleria di Francesco I d'Este. Vuolsi che una copia del prezioso dipinto sia quella che si vede in una sala di Brera; ma dove ne andasse l'originale, quando escisse dalla quadreria modenese, è del tutto ignoto.

Una lettera, comunicataci dal solerte ed erudito archivista, il conte Ippolito Malaguzzi di Reggio, ci fornisce il modo di precisare il tempo in cui il Correggio lavorò per Albinea l'ancona della chiesa ed anche una Maddalena. Ecco la lettera tratta dall'archivio delle Opere Pie e delle Soppressioni in Reggio d'Emilia, dal *fondo* dell'abbazia dei Ss. Pietro e Prospero, fra la serie di carte Malaguzzi:

« Egregie ac major colende etc. meser alexandre,
« ue prego che per mio amore che scriuate una littera
« a quello maistro de lanchona che per piu dureza sel
« po che la faza secondo me dicisseue a mj sel non.
« e. tanto in anze che non la possa lasarla: quella se
« ge ha dato principio et la madalena ge la mandara,
« et se ha adrizare a m° antonio fiolo de pelegrin de
« alegri da coreza non altro a uoj me recomando 1517
« die 12 maj.

« Jouanes albinee archipresbiter et vester »
(foris) « Egregio viro ac majorj colendo alexandro de
« malagucijs etc. »

A. V.

Frammenti di opera robbiana in Sant'Angelo in Vado. — Nella chiesa di Santa Maria di detta cit à, l'ispettore de' Monumenti e degli Scavi per i mandamenti di Fossombrone e Cagli, ha osservato quattro frammenti di opera robbiana, posti ai lati dell'ornato del quadro dell'altar maggiore, ed è venuto nella persuasione ch'essi fossero parte dell'altare già esistente in Santa Chiara, e descritto, nelle parti che ne rimangono, nel periodico fiorentino *Arte e Storia*, dal march. Ciro Antaldi. I frammenti, fin qui ignorati, rappresentano: due angioli con ali spiegate e le mani giunte in atto di preghiera; due festoni di foglie, fiori e frutti. I quattro pezzi trovansi solo a qualche centinaio di metri da una chiesa, ove altri dieci se ne conservano; e ciò induce a crederli parti separate d'una opera stessa.

L'iscrizione d'un quadro di Fra Barnaba. — Nella galleria Städel di Francoforte sul Meno, si conserva un'anconetta di Fra Barnaba, rappresentante la Vergine col bambino nelle braccia. L'iscrizione non fu letta a dovere, nè dall'autore del catalogo della galleria, nè dagli storici che tennero parola di quel dipinto, poichè le parole **in tanua** furono interpretate *in annum* (sic). La lezione corretta della scritta ci dà a conoscere una pittura di Fra Barnaba del tempo in cui egli dimorò a Genova, ove lo troviamo dal 1364 al 1370. La scritta è questa: † **barnabas de mutina pinxit. in tanua.** MCCC°LXVII°:

A. V.

Medaglia di Gian Francesco Enzola. — L'Armand, nel suo libro sopra *les plaquettes*, parla di una di esse esistente nel Museo di Parma, di Gian Francesco Enzola medaglista e coniatore parmigiano. La stessa medaglietta, raffigurante S. Giorgio a cavallo in atto di uccidere la vipera, si ritrova ad ornamento delle legature di alcuni dei corali della cattedrale ferrarese. Vedesi ad esempio nell'antifonario segnato col numero XI. La medaglietta porta la iscrizione: OPVS · IOHANIS · FRANCISCI · PARMENSIS · 1469. Probabilmente essa fu eseguita dall'Enzola nel tempo del suo soggiorno a Ferrara. Ivi, col titolo di *mastro delle stampe della zecca*, noi lo ritroviamo indicato nei registri amministrativi estensi, sotto le date 1472 e 1473.

A. V.

Digitized by Google

Medaglia di Giuliano de Appolini. — Nel mezzo delle legature dei corali suindicati, trovasi una medaglietta simile a quella dell'Enzola, ma con la scritta incisa OPVS † IULIANI † APPOLINIS, oppure OPVS IULIANI DE APPOLINIS AVRIFEX (Antifonari n. 1 e 5). La medaglietta è rimasta sconosciuta finora. Dell'orafo si hanno notizie dal 1476 al 1494, nel qual periodo dimorò a Ferrara, e lavorò per la Corte estense.

A. V.

NECROLOGIA

Alli 19 luglio dello scorso anno 1887 moriva a Modena il marchese **Giuseppe Campori,** uno degli studiosi d'arte più benemeriti che vantasse l'Italia. Nel 1855 pubblicò un libro *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, a complemento del Dizionario del Tiraboschi, addimostrando soda e profonda erudizione; e, aperte nel 1859 agli studiosi le porte dell'archivio segreto degli Estensi, egli v'entrò per raccogliervi una feconda messe di notizie storiche. Quelle porte non erano più state dischiuse dopo la morte di Girolamo Tiraboschi. « Non senza commozione — egli scrisse — posi il piede in quelle sale, mi accostai a quei monumenti vetusti dai quali il gran Muratori e l'illustre Tiraboschi attinsero i materiali ad illustrare i fasti e le costumanze, le lettere italiane, nonchè la storia, le lettere e le arti di queste nostre provincie. »

Ferrara, focolare dell'arte del Rinascimento, divenne la meta de' suoi studii; e tutti gli artisti che Leonello, Borso, Ercole I, Alfonso I ed Ercole II d'Este invitarono alla loro splendida corte, furono messi in nuova luce da lui. Raffaello, Tiziano, Michelangelo, il Pordenone, Pellegrino da San Daniele, il Cellini ecc. ricevettero preziosi tributi dal modenese ricercatore. E la storia delle arti minori, dell'arazzeria, dell'intaglio, della miniatura, ecc., ebbero nel Campori uno de' primi rivelatori. E le gallerie, le collezioni artistiche, nella sua pubblicazione di antichi cataloghi e inventarii, trovarono basi sicure alle attribuzioni. La storia delle lettere e delle scienze deve pure a lui, come quella delle arti, perenne riconoscenza. Il suo ardore non ebbe pari; e gli archivi aprivano i loro tesori e confidavano i loro segreti all'esploratore sagace. Morì, lasciando le sue ricche collezioni di quadri, di manoscritti, di autografi, di libri d'arte alla città sua, che scriverà a caratteri d'oro il nome del cittadino illustre e del generoso benefattore.

A. V.

BIBLIOGRAFIA

I.

Storia generale dell'arte. Critica, estetica ed iconografia

Atti del collegio dei professori della R. Accademia di Bel'e Arti di Firenze. Anno 1886. Firenze, Succ. Le Monnier, '87, in-8, pp. 121-xi, con 4 tav.

Atti della Reale Accademia Albertina di Belle Arti in Torino. Anno 1887. Torino, tip. Vincenzo Bona, 1887, in-8.

Contiene:

Relazione dell'anno scolastico 1887-88, pronunziata dal comm. prof. *Carlo Felice Biscarra*, nella solenne adunanza del 5 novembre 1887.

Bode (W.). La Renaissance au Musée de Berlin. III. Les maîtres italiens du xive siècle. (*Gazette des Beaux-Arts*, To. XXXVII. Livr. 369e. 1er mars 1888. pag. 197.)

Capitelli (Guglielmo). Patria ed arte. Conferenze e studii. Lanciano, R. Carabba, '87, in-8.

Catalogue de livres anciens et modernes en vente aux prix marqués à la librairie ancienne Leo S. Olschki, n. 15. - Beaux-Arts: peinture, gravure, sculpture, architecture, etc. Verona, stab. G. Civelli, 1888, in-8, pp. 20.

Denkmaeler (Antike) herausgegeben vom kais. Deutschen Archaeologischen Institut. Band I. Heft 2. (Taf. 13-24). Berlin, Reimer, 1888, in-fol.

Digitized by Google

Distribuzione dei premî d'incoraggiamento agli alunni del R. Istituto di Belle Arti in Lucca per gli anni 1885-86 e 1886-87. Relazione della commissione giudicante intorno ai saggi degli studi. Lucca, tip. di B. Canovetti, 1888, in-8, pp. 15.

Franciosi (Giov.). L'aquila nel pensiero e nell'arte cristiana dei tempi di mezzo. - Siena, tip. arciv. San Bernardino, 1887, in-8, pp. 31 con tavola.

Edizione di soli 200 esemplari, fuori di commercio.

Gamurrini (G. F.). Dell'arte antichissima in Roma. (*Mittheilungen des kais. deutsch. Archäolog. Instituts.* Röm. Abtheil. Band. II. Heft. 4.)

Garlanda (Federico). The aesthetic type of womanhood in the literature of the middle ages. (*Italia, a monthly magazine.* N. 2. February 1888.)

Liell (H. F. Jos.). Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Mit Titelbild, 6 Farbentafeln und 67 Abbildungen im Text. Freiburg i. B., Herder, 1887, in-8, pp. xix-410.

Manzano (Fr. Di). Nuovi cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo iv al xix. Udine, tip. di G. B. Doretti, 1887, in-8, pp. 31.

Milanesi (G.). Documenti inediti dell'arte toscana dal xii al xvi secolo. Continuazione. (*Il Buonarroti.* Ser. III. Vol. III. Quad. II).

Müntz (Eugène). L'histoire des arts dans la ville d'Avignon pendant le XIVe siècle. Essai bibliographique suivi de documents inédits. Paris, Ern. Leroux (Angers, imp. Burdin et Cie), 1888, in-8, pp. 51, planch. 3.

(Extr. du *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*).

Pazzi (Enrico). Ricordi d'arte. Firenze, tip. Cooperativa, '87, in-16, pp. 402 con tavola.

Resoconto delle conferenze dei Cultori di Archeologia cristiana in Roma dal 1875 al 1887. Roma, tip. della Pace, 1888, in-8, pp. xi-393.

Rosa (Gabriele). Le arti belle nel rinnovamento d'Italia. Brescia, tip. Apollonio, '87, in-8, pp. 16.

(Estr. dai *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, 1887.)

Sybel (Ludwig von). Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss. Mit einer Farbtafel und 380 Textbildern. Marburg, N. G. Elwert, 1888, in-8, pp. xii-479.

Vischer (Rob.) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart, Bonz, '87, in-8, pp. ix-632.

Ximenes (Ettore). Agli studenti: parole. Urbino, tip. Righi, 1888, in-16, pp. 10.

Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino.

Ximenes (Ettore). Discorso nell'occasione della mostra dei saggi annuali nell'Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino il giorno 3 agosto 1886. Urbino, tip. Righi, 1886, in-16, pp. 14.

Zironi (Enrico). Manualetto dell'escavatore e ristauratore di oggetti antichi. Bologna, Soc. tip. Azzoguidi, '88, in-8, pp. 47.

II.

Architettura

Arcioni (Luigi). Ricerche intorno al palazzo del comune di Brescia *La Loggia. (Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1887.* Brescia, tip. Apollonio).

Beltrami (Luca). Vicende del Campanile di S. Gottardo, opera di Fr. Pecorari da Cremona, anno 1334 circa. (*Raccolta Milanese di Storia, Geografia ed Arte.* Dicembre 1887 e segg.)

Beltrami (Luca). Per la storia della costruzione del Duomo. (*Raccolta Milanese di Storia, Geografia ed Arte.* Dicembre 1887 e segg.)

Breglia (Nic.). Ragioni esplicative delle modifiche apportate al progetto segnato col n. 15, motto *Areopago*, presentato nel secondo concorso pel palazzo di giustizia da costruirsi in Roma. Napoli, tip. Giannini, '87, in-8, pp. 12.

Calderini (Gugl.). Il disegno dell'ultima gara tra i due architetti prescelti nel concorso del Palazzo di Giustizia da erigersi in Roma: brevi cenni di descrizione del progetto sviluppato che si presentano in appendice e complemento della relazione esplicativa, già presentata col precedente progetto. Perugia, lit. Tilli, '87, in-4, pp. 8.

Carocci (G.). Restauri a Palazzo Vecchio. (*Arte e Storia.* 15 marzo 1888).

Castellazzi (Giuseppe). La basilica di S. Trinita, i suoi tempi ed il progetto del suo restauro. Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, 1887, in-8.

Chiechio (G. C.). La chiesa di S. Fiorenzo in Bastia. Cuneo, tip. Galimberti, '87, in-16, pp. 26.

Durm (Josef). Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Zwei Grossconstructionen der italienischen Renaissance. Berlin, Ernst und Korn, 1887, in-fol., pp. 19, tav. 4.

(Sonderabdruck aus der *Zeitschrift für Bauwesen*).

Fabriczy (C. von). Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani su Padua *(Schluss). (Zeitschrift für bildende Kunst.* 23 Jahrg. Heft 3-4.)

Firenze. Santa Maria del Fiore e il centenario di Donatello. Maggio 1887. (*L'Illustrazione italiana.* Anno XIV, n. 19. 8 maggio 1887. Numero straordinario.)

Frascara (Giacinto). L'arte nell'architettura moderna. Conferenza. Roma, tip. fratelli Centenari, 1888, in-8, pp. 30.

(Estr. dagli *Annali della Società degl'Ingegneri ed Architetti italiani.* Anno III, fasc. I.)

Digitized by Google

FUNGHINI (Vinc.). S. Maria del Fiore di Firenze. Arezzo, tip. Maggi e figlia, 1887, in-8, pp. 11.

GALLI (Bernardo). La chiesa di S. Alessandro in Milano. Monza, Corbetta, '87.

GATTI (Angelo). La Basilica di S. Petronio ed il concorso per la sua facciata. Rassegna critica con illustrazioni dell'autore. Bologna, Successori Monti, 1887, in-8, pp. 183.

ITALIAN Renaissance Detail. (*The Builder*, March 10, 1888; pag. 171.)

LUCA (G. DE). Relazione sull'andamento degli studi nella scuola di architettura annessa al R. Istituto di belle arti in Napoli, anno scolastico 1886-87. Napoli, stab. tip. Francesco Giannini e figli, '87, in-8, pp. 35.

MILAN Cathedral flying buttresses. (*Building News and Engineering Journal*. No. 1734. March 30, 1888).

MORO (Luigi DEL). La facciata di S. Maria del Fiore: illustrazione storica e artistica. Disp. V-VI. Firenze, Giuseppe Ferroni edit. (tip. G. Carnesecchi e f.), '87, in-fol.

NOLHAC (P. de). Recherches sur Fra Giocondo de Vérone. (*Courrier de l'Art*, n. 10, 9 mars 1888; pag. 77.)

PALAZZO (Il) Del Bufalo della Valle nel 1887. Roma, fratelli Centenari, '97, in-16, pp. 11.

PARAVICINI (Tito Vespas.). La casa della Contessa di Melzo. (*Raccolta Milanese di Storia, Geografia ed Arte*. Dicembre 1887.)

PARIGI (M.). Descrizione storica del palazzo della Signoria o Palazzo Vecchio di Firenze. Firenze, tip. Ciardelli, 1888, in-16, pp. 14 *con tav.*

STILLMAN (W. J.). The Orvieto Cathedral. (*The American Architect*, vol. 21, p. 285.)

III.

Scultura

AMBONE (L') dell'arcivescovo Sant'Agnello nella metropolitana di Ravenna, descritto e illustrato da P. S. Ravenna, tip. edit. S. Apollinare, '87, in-8, pp. XVII, con tav.

DENKMÄLER griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung unter Leitung von Heinrich Brunn herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Unveränderliche Phototypien nach Original-Aufnahmen. Lief. I. - München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888, in-fol.

LÖWY (Emanuel). Zur Geschichte des Torso von Belvedere. Mit Abbildungen. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1887, 3. Hft., pp. 74-81.)

MAUSOLEUM (A Royal). (*The Art Journal*, n. 38. February 1888.)

PHILLIMORE (C. M.). Donatello's work at Florence. (*The National*, vol. 10, p. 59.)

SOMMARIO storico e documenti relativi alle celebri cantorie antiche di Santa Maria del Fiore, opera di Donatello e di Luca della Robbia. Firenze, succ. Le Monnier, '87, in-8, pp. 58-XI.

(Estr. dagli *Atti del collegio dei professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze*).

STRZYGOWSKI (J.). Ein neuer Donatello. (*Zeitschrift für bildende Kunst*. XXII. 5.)

TANFANI CENTOFANTI (L.). Donatello in Pisa: documenti. Pisa, tip. di Francesco Mariotti, '87, in-4, pag. 7.

Edizione di 50 esemplari.

TOSCHI (G. B.). I bassorilievi di Donatello. (*Nuova Antologia*, vol. IX, fasc. X, 15 maggio '87.)

— Le statue ed i busti di Donatello. (*Ivi*, vol. X, fasc. XIII, 1° luglio '87.)

TROMBETTA (Pasq.). Donatello. Roma, Ermanno Loescher e C. edit. (tip. Reggiani e soci), 1887, in-8, p. XXIII-366, con venticinque tavole.

TSCHUDI (H.). Donatello e la critica moderna. (Estratto della *Rivista storica italiana*. vol. IV, fasc. II). - Torino, fratelli Bocca, '87, in-8, pp. 36.

TSCHUDI (Hugo von). Eine Madonnenstatue von Benedetto da Majano. (*Jahrbuch der Kön. preussischen Kunstsammlungen*. IX. Bd. I-II. Hft.).

VILLARI (Pasq.). Donatello e le sue opere: discorso letto nel circolo fiorentino degli artisti, la sera del 16 maggio 1887. Firenze, succ. Le Monnier, 1887. in-8, pag. 33.

ZANARDELLI (G.). Inaugurazione della mostra donatelliana in Firenze: discorso pronunziato da S. E. il comm. avv. G. Zanardelli, ministro di Grazia e Giustizia, e pubblicato a cura del municipio. Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, '87, in-8, p. 16.

IV.

Pittura, Mosaico, Miniatura

ATTI del IV centenario della nascita di Raffaello, 28 marzo 1883. Urbino, tip. della Cappella, 1887, in-8, pp. XXXVIII-187.

Regia Accademia Raffaello.

BONACCI BRUNAMONTI (Alinda). Pietro Perugino e l'arte umbra. (*Rivista Contemporanea*. Anno I. Fasc. 2. Firenze, tip. Niccolai.)

BRADLEY (J. W.). A dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers, and copysts, with references to their works, and notices of their patrons, from

Digitized by Google

the establishment of Christianity to the Eighteenth Century. Vol. I. London, Quaritch, '87, in-8.

BRUN (Carl). Der Anonymus in der Akademie der schönen Künste zu Venedig. *(Repertorium für Kunstwissenschaft.* XI. Band. 2. Heft. S. 107-122.)

BRUN (K.). Fra Angelico. *(Christliches Kunstblatt, 7).*

CAFFI (M.). Andrea da Murano, pittore del secolo XV-XVI. *(Archivio Veneto,* XVII, N. S, fasc. 66.)

CAROTTI (Giulio). Pitture Giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso (Lombardia). Saggio critico. Milano, tip. Bortolotti di Giuseppe Prato, '87, in-8, pp. 32.

(Estr. dall'*Archivio Storico Lombardo,* a. XIV, fasc. IV, decembre 1887.)

CAROTTI (Giulio). Dipinti restituiti a Leonardo da Vinci da Guglielmo Bode nella sua recente pubblicazione sugli artisti del Rinascimento italiano. Saggio critico. Milano, tip. Bortolotti di Gius. Prato, 1888, in-8, pp. 20.

(Estr. dall'*Archivio Storico Lombardo,* Anno XV, Fasc. I, Marzo 1888.)

CARPACCIO (Vittore). Venezia, tip. dell'Ancora, 1887, in-24, pp. 62.

Galleria degli artisti veneziani: serie I (Pittori), num. 4.

CASATI (Carlo). I dipinti a fresco della cappella della regina Teodelinda nella Basilica di Monza, e il loro restauro. *(Raccolta Milanese di Storia, Geografia ed Arte.* Dicembre 1887, in app.)

CEI (Ger.). Raphaeli Urbinati anno ab eius die natali CCCC, carmen. Urbino, tip. della Cappella, '87, in-8, pp. 12.

COLBACCHINI (Gius). Quattro dipinti di sommi maestri, illustrati con note critiche. Bassano, stab. tip. lit. Antonio Roberti, '87, in-8, pp. 248, con quattro tav.

COSTANTINO (Fra) da Valcamonica. I martiri francescani della più stretta osservanza, nati in Lombardia. Brescia, tip. Queriniana, 1888, in-8, pp. 20.

Segue in appendice: I pittori lombardi dell'ordine de' minori riformati.

FRANTZ (Erich). Geschichte der christlichen Malerei. I. Theil. Von den Anfängen bis zum Schluss der romanischen Epoche. Freiburg in Breisgau, Herder, 1887, in-8, pp. x-575.

FUA' (Gius.). Raffaello e la corte di Urbino: discorso. Urbino, tip. della Cappella, '87 in-16, pp. 26.

GERSPACH. Les mosaïques de Belloni *(Gazette des Beaux-Arts,* 367e Livr., 1er janv. '88, p. 55.)

GIORGI (Ign.). Frammento d'iconografia estense acquistato recentemente dalla Biblioteca Nazionale di Roma. Relazione. *(Bullettino dell'Istituto Storico Italiano,* N. 2.)

GOTTI (Aurelio). Del trionfo di S. Tommaso d'Aquino, dipinto nel cappellone degli Spagnuoli, antico capitolo de' frati di Santa Maria Novella in Firenze: breve descrizione. Firenze, Succ. Le Monnier, '87, in-4, pp. 35.

HAUSER (Luigi). La tecnica della pittura a olio; istruzioni dettate, per incarico del R. Ministero dell'Istruzione pubblica di Prussia. Traduzione autorizzata di Alessandro Ostini. Roma, Modes e Mendel (tip. dell'Istituto Gould), 1887, in-16, pp. 31.

KÜNSTLERBRIEFE. Mitgetheilt von A. Venturi. I. Zwei Briefe von Giulio Romano. *(Zeitschrift für bildende Kunst,* 23 Jahrg. Heft. 4.)

LAWRENCE (S.). Mosaics of Ravenna. *(The Harper's Magazine.* Vol. 75, p. 415.)

LETUREQ (J. F.). Notice sur un tableau de Michel-Ange Buonarroti: buste de Zénobie, ayant fait partie de la collection des tableaux de sir Joshua Reynolds. Tours, impr. Juliot, '87, in-8, pp 24.

LIBRO (Il) dei Colori. Segreti del secolo XV pubblicati da O. Guerrini e C. Ricci. Bologna, presso Romagnoli Dall'Acqua, '87, in-16, pp. XXVII-308.

(Scelta di curiosità letterarie inedite o rare. Disp. CCXXII.)

MARZO (G. Di). Notizie intorno ad Antonello e Pietro da Messina pittori del secolo XV. *(Archivio Storico Siciliano,* N. 5, vol. XII, p. 151.)

MINGHETTI (M.). Raphael. Aus dem italienischen übersetzt von Sigmund Münz. Breslau, Schottlaender, '87, in-8, pp. XV-288.

MÜNTZ (Eug.). Une éducation d'artiste du XVe siècle. La jeunesse de Léonard da Vinci. *(Revue des deux Mondes,* 1er oct. 1887.)

OLIPHANT (Mrs.). The Makers of Florence. Doges, conquerors, painters and men of letters. With illustrations by R. R. Holmes. London, Macmillan and Co. 1887, in-8, pp. 388.

POHL (O.). Die altchristiche Fresko- und Mosaik-Malerei. Leipzig, Hinrichs' Verlag, 1888, in-8, pp. III-203.

RACCOLTA delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena disegnate ed incise da valenti artisti, con illustrazioni. Siena, stab. Sordomuti, '87, in-8, pp. 57, con 24 tavole.

RICHTER (J. P.). Recent criticism on Raphael. *(The Nineteenth Century,* vol. 22, pp. 343.)

RIEPENHAUSEN (J.). Das Leben Raphaels von Urbino gezeichnet und gestochen von J. R., mit erläuterndem Text von Dr Robert Dohme. Berlin, Wasmuth, '88, in-fol. obl., tav. 12.

ROVERE (Antonio Della). Andrea da Murano, Moro e Pietro Lombardo. *(Arte e Storia,* Num. 28, 29 nov. '87.)

SCHMARSOW (Aug.). Giovanni Santi der Vater Raphaels. Berlin, Haack, '87, in-8, pp. 101.

STRZYGOWSKI (Jos.). Cimabue und Rom. Funde und

Digitized by Google

Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Mit VII Tafeln und IV Abbild. Wien, Hölder, 1888, in-8, pp. 242.

VELUDO (Giov.). Imagine della Madonna di S. Marco: monumento bizantino illustrato. Venezia, tip. Emiliana, '87, in-8, pp. 46.

VENTURI (Adolfo). Cosma Tura genannt Cosmè, 1432 bis 1495. - HARCK (F.), Verzeichniss der Werke des Cosma Tura. *(Jahrbuch der Kön. preussischen Kunstsammlungen.* IX. Bd. I-II. Hft.)

VENTURI (A.). Les arts à la cour de Ferrare. Francesco del Cossa. *(L'Art,* XIV année, n. 570-571, 15 février et 1er mars 1888.)

VESME (Aless.). Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III, re di Sardegna, della quadreria del principe Eugenio di Savoia: ricerche documentate. *(Miscellanea di storia patria,* tomo XXV. - Torino, '87.)

VOLPINI (Salvatore). L'appartamento Borgia nel Vaticano descritto ed illustrato. Roma, tip. della *Buona Stampa,* '87, in-8, pp. 175.

YRIARTE (Charles). Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci d'après des documents inédits par Armand Baschet. *(Gazette des Beaux-Arts,* To. XXXVII, 368e Livr., 1er février 1888.)

ZIMMERN (Helen). Edoardo Dalbono. *(The Art Journal,* February 1888.)

V.

Incisione. Monete e medaglie, gemme

ARMAND (Alfr.). Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Tome IIIe. - Paris, Librairie Plon, MDCCCLXXXVIII, in-8, pp. VII-356.

AZZURRI (Francesco). Cenni biografici di Benedetto Pistrucci letti nelle sale della insigne Accademia di S. Luca il 21 aprile 1887. Roma, coi tipi di Mario Armanni, 1887, in-8, pp. 17.

DELABORDE (Henri) Marc-Antoine Raimondi. Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître. Ouvrage accompagné de nombreuses illustrations. Paris, Librairie de l'Art, 1888, in-4, pp. 319.
(Bibliothèque internationale de l'Art.)

DOCUMENT (Un) sur Benvenuto Cellini. *(Chronique des Arts,* n. 29.)

GNECCHI (Francesco ed Ercole). Le monete dei Trivulzio, descritte ed illustrate con 15 tavole a fotoincisione sistema Turati. Milano, Fratelli Dumolard (Tipografia Bernardoni) 1887, in-4, pp. XXXVIII, 75.
Edizione di 100 esemplari.

MARC'ANTONIO Raimondi. *(The Architect,* December 30, 1887, pp. 395.)

ROSSI (Umberto). La patria di Sperandio. Como, coi tipi di Carlo Franchi, '87, in-8, pp. 9. (Est. dal n. 12, Anno VI, della *Gazzetta Numismatica).*

VI.

Arte industriale. Costume

BRUNN (H.). Ueber die Ausgrabungen der Certosa von Bologna. Zugleich als Fortsetzung der Probleme in Geschichte der Vasenmalerei. München, Franz, '87, in-4, pp. 59. (Aus: *Abhandlungen der k. Akademie der Wissenschaften).*

CASTRO (Giovanni De). Milano nel settecento, giusta le poesie, le caricature e le altre testimonianze dei tempi: studio. Milano, fratelli Dumolard edit. (tip. Bortolotti di Giuseppe Prato), '88, in-16, pp. 420.

GHINZONI (Pietro). Trionfi e rappresentazioni in Milano nei secoli XIV e XV. Milano, tip. Bortolotti di Giuseppe Prato, '87, in-8, pp. 14. (Estratto dall'*Archivio storico lombardo,* a. XIV, fasc. IV, dicembre 1887.)

ITALIENISCHE Messer des 17 Jahrhunderts. Mit Abbildungen. *(Zeitschrift für bildende Kunst,* 1887. Kunstgewerbeblatt, pp. 34-35.)

LEFÉBURE (Ernest). Broderies et Dentelles. Paris, Quantin, 1888, in-4.
Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

MARZO (Gioacch. Di). Una cassetta d'avorio nella real cappella palatina di Palermo: ricerche storiche. Palermo, tip. dello *Statuto,* 1887, in-8, pp. 35, tav. 4.

MOLINIER (Emile). La Faïence à Venise. [*Fin*]. *(L'Art,* XIVe année, n. 571, 1er mars 1888, pag. 102.)

NIEDLING (A.). Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w. in historischer Darstellung das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend. Mit erklärendem Texte. 30 Foliotafeln zum Theil in Farbendruck. Weimar, B. F. Voigt, 1888.

NOVELLI (Camillo). L'arte ceramica all'esposizione di Vienna del 1887 in rapporto alla produzione dell'ultimo decennio. Relazione a S. E. il ministro di agricoltura, industria e commercio. Roma, Eredi Botta, 1888, in-8, pp. 179.
(Annali dell'industria e del commercio.)

ORFÈVRERIE (L') et la lingerie parisiennes en Italie au XVe siècle. *(Bulletin de la Société de l'histoire de Paris.* Nov.-Déc. 1887).

ROSSI (Gian Carlo). Alcuni cenni sopra ignote suppellettili sacre di argento ed oro appartenute ai primissimi secoli della Chiesa, pubblicati in questo solenne faustissimo giorno del sacerdotale Giubileo

Digitized by Google

di N. S. Papa Leone XIII. Roma, tip. fratelli Pallotta, 1888, in-fol., pp. 17, tav. XXIV.

VII.

Arte regionale. Guide. Musei ed esposizioni

ANSELMI (Ans.). L'antico eremo di S. Girolamo presso Arcevia ed il suo altare in maiolica attribuito ad Andrea della Robbia, con l'elenco descrittivo dei monumenti robbiani esistenti nelle provincie delle Marche. Jesi, fratelli Ruzzini, '87, in-4, pp. 29 con tavole.

ATTI parlamentari. XVI Legislatura, 2ª Sessione. Senato del Regno. Conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità (N. 13). Progetto di legge presentato dal ministro Coppino nella tornata del 15 dicembre 1887. Roma, tip. del Senato, '87, in-4, pp. 11. (Approvato dalla Camera dei deputati il 12 dicembre 1887, n. 67.)

CARAZZI (Dav.). Cenni sulla fondazione del museo civico di Spezia e sulle sue collezioni. Spezia, Argiroffo, '87, in-8, pp. 7.

CAROCCI (G.). La conservazione dei monumenti. (*Arte e Storia*, n. 35. Firenze, 15 dic. '87.)

CATALOGO degli oggetti d'antichità del museo provinciale di Torcello, con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento. Venezia, tip.-lit. Ferrari, Kirchmayr e Scozzi, 1888, in-16, pp. 50.

CATALOGO della Pinacoteca di Brera. 7ª edizione. Milano, Civelli, '87.

CATALOGO delle Rr. Gallerie di Venezia. Venezia, tip. dell'Ancora, '87, in-16, pp. 318.

DIETRICH (Willy). Una critica tedesca dell' Esposizione Artistica Veneziana, tradotta da E. D. Firenze, Loescher e Seeber edit. (tip. F. Stianti e C.), 1888, in-16, pp. 39.

LANZIROTTI (A.). Guida per visitare la certosa di Pavia. Pavia, succ. Marelli, '87, in-16, pp. 44.

LEONZIO (A.). Pittori e scultori abruzzesi: conferenza tenuta in Chieti alla società educativa Marrucino-Frentana. - Imola, tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 87, in-8, pp. 26.

MEREU (H.). Courrier de Rome: L'Exposition du Vatican. (*Courrier de l'Art.* 3 Février 1888.)

MICHIEL (M. A.). Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno). I Abtheilung: Text und Uebersetzung von D.r Theodor Frimmel. Wien, C. Graeser, 1888, in-8, pp. xxx-126.
(Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge. I. Band.)

MILES (E. J.). Gavinana in Tuscany. (*Journal of the British and American Archaeological Society of Rome.* Vol I. N. 3.)

MÜNTZ (Eugène). Les collections des Médicis au xve siècle. Le Musée - La Bibliothèque - Le Mobilier (Appendice aux Précurseurs de la Renaissance). Paris, Librairie de l'Art, 1888, in-4, pp. 112.
(Bibliothèque internationale de l'Art.)

NEVILLE (Eustace Rolfe). Pompeii popular and practical: an easy book on a difficult subject. Naples, F. Furchheim (printed by F. Giannini e figli), 1887, in-16, pp. vi-277.

PERELLI (Alfonso). I monumenti del Sannio antico e del Medio-Evo. (*Arte e Storia*, 15 marzo 1888.)

RENAN (Ary). Torcello [premier article]. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er nov. '87, pp. 286-295.)

SANTONI (M.) Camerino. La Rocca dei Borgia. (*Arte e Storia*, n. 35. Firenze, 15 dic. '87.)

VITI (Pietro). Indagini storiche sulle antichità di Altamura. Trani, tip. V. Vecchi, 1888. in-8, pp. 43.
Estr. dalla *Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti*, vol. IV.

WIESER (Franz). Das longobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano. Mit 5 Tafeln und 8 in dem Text gedruckten Illustrationen. - Innsbruck, Wagner, '87, in-8, pp. 43.

D. GNOLI, *Direttore*

Roma — Premiato Stabilimento Tipografico Eredi Vercellini

Digitized by Google

ESPOSIZIONE DELLA R. ACCADEMIA DI LONDRA

MARMI E BRONZI DEL RINASCIMENTO ITALIANO

ONO noti i servigi resi all'arte dall'Accademia Reale di pittura di Londra col riunire ogni inverno già fin da diciannove anni, nelle grandi e belle sale di Burlington House, una esposizione di pitture degli antichi maestri. Gl istudiosi ed i curiosi hanno avuto così l'inestimabile vantaggio di poter esaminare a loro agio una gran parte delle ricchezze, quasi inesauribili, che si racchiudono nelle collezioni private del regno britannico. A queste esposizioni annuali dobbiamo molte scoperte assai importanti per la storia dell'arte, molte correzioni nei giudizi già pronunciati su opere conosciute; mentre d'altra parte molti idoli di cui i tempi avevano consacrata la gloria, hanno dovuto, così rivelati dalla luce spietata di una galleria pubblica, discendere dai loro piedistalli e contentarsi di venire relegati in un posto inferiore. Quest'inverno l'accademia non trovandosi sotto mano di che riempire la sala che di solito era destinata intieramente alle antiche scuole italiana, fiamminga e tedesca, ha avuto la felice idea di riunire pèr la prima volta in una sala contigua una collezione di bronzi, sculture, medaglie e plaquettes, di provenienza italiana e per la maggior parte dei secoli XV e XVI. Le collezioni inglesi non sono per questa parte così ricche come lo sono in tele e tavole preziose dei grandi maestri italiani; perchè al tempo in cui furono formate le più fra le gallerie private d'Inghilterra, cioè nel settecento e sul principio del secolo presente, il gusto speciale delle sculture e delle opere di plastica del cinquecento non esisteva ancora. Esso non s'è sviluppato, o meglio non ha prese serie proporzioni che durante gli ultimi trenta anni. Fuori dei musei di South Kensington, di Berlino e del Louvre, è piuttosto in Francia che in Inghilterra che bisogna cercare le ricchezze in questo genere; e siamo costretti a confessare che se fosse stato possibile di riunire i gioielli delle collezioni di Gustavo Dreyfus, Eduardo André, Spitzer, Gavet, Rattier, Foule e altre a Parigi, avremmo avuto una raccolta infinitamente più preziosa di quella riunita a Burlington House. Tuttavia se noi poniamo francamente in disparte la serie di copie antiche — e anche moderne — che conteneva questa collezione; se chiudiamo gli occhi sulle troppo numerose contraffazioni più o meno abili che facevano mostra di sè accanto ai veri tesori; dobbiamo riconoscere che essa ci ha rivelato, o permesso di rivedere, molti oggetti di plastica di rara bellezza, fra i quali parecchi che sono assai meno conosciuti che non meritino.

Digitized by Google

Troviamo pure di che istruirci sotto il rispetto dell'arte industriale e del commercio artistico, quale esisteva in Italia nel secolo XV, nella lunga serie di ripetizioni e di copie in marmo, in pietra serena e in gesso duro dipinto e dorato, o senza decorazione (fattura indubitatamente delle officine di Firenze), che l'esposizione attuale ci pone sotto gli occhi. S'intende che io parlo solamente delle ripetizioni antiche, che si distinguono con molta facilità da certe contraffazioni moderne, di cui molte si sono fabbricate, e si fabbricano ancora ad uso dei collezionisti troppo temerarii. Ho già detto che l'esposizione attuale era turbata dalla comparsa di diversi saggi di quest'ultima specie.

Della scuola che precedè Donatello, non abbiamo qui che un rilievo in marmo rappresentante Santa Genovieffa di Brabante (del signor Drury-Fortnum), attribuito alla scuola dell'Orgagna, ed il cui stile mezzo classico, mezzo realista ricorda quello di Nanni d'Anton di Banco. Il nome di Donatello compare otto o dieci volte nel catalogo, ma oso affermare, a rischio di sembrar ben temerario, che nessuna delle sculture così battezzate merita di portare questo gran nome. Ecco dapprima il famoso rilievo in pietra serena di Santa Cecilia, appartenente a Lord Wemyss (già di Lord Elcho). So bene ch'esso è stato accettato senza discussione e anche inciso nel libro di Carlo Perkins, che è stato modellato per l'Arundel Society, che compare nel catalogo recente delle opere di Donatello fra le sculture indubbie, e che agli occhi di molti amatori passa per una delle opere tipiche del maestro. Ciò non ostante, un esame minuzioso della modellatura e della esecuzione — esame che la generazione attuale per la prima volta è stata al caso di fare comodamente — mostra che l'esecuzione ne è troppo superficiale, e d'una eleganza troppo facile e troppo vuota per esser della mano del gran Donatello. Non c'è nulla di quel soffio di vita, di quella modellatura sottile, che rivela tutta la struttura delle ossa e dei muscoli — alla quale egli ci ha abituati. Altrove ho messo innanzi, con una certa esitazione, il nome di Desiderio da Settignano; ma se si deve parlare francamente, un nuovo esame del rilievo mi fa credere ad una origine molto recente — forse anche relativamente moderna. La collezione esposta da sir J. C. Robinson contiene una squisita testina in marmo di un San Giovannino, attribuita da lui a Donatello, ma di una grazia un poco troppo furbesca per lui. Io lo attribuirei volentieri o a Mino da Fiesole o ad Antonio Rossellino. Lo stesso collettore attribuisce senza ragione evidente a Donatello un altorilievo in piombo rappresentante *Lucrezia che si dà la morte.* Un bellissimo rilievo in marmo (della signora Pepys-Cockerell), che mostra *La Santa Vergine col Bambino, circondata di cherubini,* è una replica del marmo che sta a Pietroburgo nelle collezioni imperiali. L'uno e l'altro sono attribuiti a Donatello; e l'esecuzione ne è, per quanto riguarda la finitura e la sottilità, degna di lui. Ma una certa povertà di fuoco interno, una certa debolezza e convenzionalismo nei tipi, son cagione che per ricercarne l'autore, non possiamo risalire fino al caposcuola medesimo. A me sembra di riconoscere in questi rilievi la stessa mano che si rivela in un bel rilievo della *Vergine col Bambino* che dall'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze passò nella collezione Foule a Parigi. L'eminente dottor Bode crede di riconoscere in quest'ultima opera lo stile di Desiderio da Settignano. Di questo maestro l'esposizione dell'accademia conteneva almeno due opere autentiche, ambedue proprietà del signor Drury-Fortnum; prima un interessantissimo bassorilievo (schiacciato) in pietra serena, il cui soggetto è al solito *la Vergine col Bambino,* e che ha qualche relazione col rilievo analogo e tagliato nella stessa pietra, che si vede al museo di Kensington. Poi una riproduzione, assai bella, e con leggiere varianti, del noto rilievo, che sotto il nome di Donatello sta alla galleria di Torino, ma che appartiene senza dubbio al suo scolare ed imitatore Desiderio. Un rilievo della *Madonna col Bambino* mandato dal pittore Holman Hunt è una replica, con qualche variante nel costume, di un rilievo che si trova nella collezione Dreyfus a Parigi, e anche, se non m'inganno, al Bargello. Il signor Liphardt l'ha erroneamente attribuito a un imitatore di Michelangelo, Pierino da Vinci; ma esso è evidentemente di un'epoca anteriore, e di un imitatore manierato di Donatello, che, secondo il dottor Bode, sarebbe lo stesso Desiderio. Il presente rilievo scopre tuttavia, frammezzo a molta abilità di esecuzione, una inesperienza tanto evidente nell'accomodare quelle parti del costume che si son volute mutare, che noi siamo costretti a riconoscervi una imitazione moderna e di questo secolo.

Avanti di finire di discorrere delle opere di Donatello e della sua scuola, io vorrei dire qui

Digitized by Google

— benchè forse un poco fuori di tempo — alcune parole sul catalogo delle opere di questo artista pubblicato a Firenze l'anno scorso sotto gli auspici di Gaetano Milanesi. Io parlo soltanto di quella parte del catalogo che riguarda l'Inghilterra e la Francia, e che mi pare molto insufficiente, e redatta in fretta senza una conoscenza abbastanza profonda delle opere citate. Prima di tutto perchè aver posto fra le opere « dubbiose o falsamente attribuite al maestro » uno dei suoi capilavori, il famoso rilievo in marmo della Pietà, che altravolta faceva parte della collezione Gigli-Campana e che è ora al museo di Kensington? Secondo la mia opinione non esiste altra opera più tipica e più perfetta del gran fiorentino: essa è infinitamente superiore di concezione e di esecuzione ai rilievi in bronzo dello stesso soggetto al Santo di Padova; e ci resta da domandare dove bisognerebbe cercare le opere autentiche del maestro se si avesse da dubitare di questa, dove egli ha posto tutta la sua foga, tutta la sua passione religiosa, tutti i suoi raffinamenti più caratteristici di esecuzione. Inoltre i redattori del catalogo mettono fra le sculture certe che contiene lo stesso museo, una *Nostra Donna di marmo col D. Figliuolo in braccio e due teste di cherubini ai lati,* che non esiste affatto, a meno che essi non alludano con questa descrizione al rilievo segnato col n. 4233-57, e riconosciuto da gran tempo come una contraffazione moderna: lo stile tuttavia non ha nessun rapporto con quello di Donatello. Un altro rilievo in marmo, di analogo soggetto, con tre cherubini invece di due, segnato col n. 108-78, è un'opera molto inferiore della stessa scuola, per la quale nessuno potrebbe pensare, e nessuno infatti ha mai pensato, a rivendicare la paternità del grande statuario.

Inoltre lo stesso museo possiede diverse opere che i redattori del catalogo non hanno ricordato nè fra le opere autentiche, nè fra quelle che essi ritengono per dubbiose. Esse sono: Una magnifica testa di angelo in terra cotta, di grandezza naturale, e con tutti gli indizi dell'autenticità; il bel davanti d'altare, in marmo bianco, con Santa Giustina morta in rilievo, che Sir J. C. Robinson ha scoperto a Padova, e di cui il disegno se non l'esecuzione risale secondo ogni probabilità a Donatello; gli abbozzi in terra cotta, riuniti in uno stesso quadro, che rappresentano: *La Flagellazione e la Crocifissione di N. S.* (num. 7619-61). Il signor Bode mi comunica che egli ritiene questi piccoli rilievi come un lavoro indubitato dell'ultima maniera di Donatello, ed io condivido assolutamente la sua opinione. Nè il catalogo fa menzione alcuna del busto di San Giovanni, legato da A. Goupil al Louvre, dove sta esposto con molto apparato sotto il nome del maestro: esso poteva benissimo trovare il suo posto nella categoria delle opere incerte. E nemmeno trovo in questa enumerazione quel delizioso putto in marmo della collezione Dreyfus; e nemmeno quel rilievo della Madonna col Bambino, che dalla collezione Pazzi di Firenze è passato nel museo di Berlino, dove lo si ritiene per un'opera autentica.

Ma torniamo, dopo questa troppo lunga digressione, alla collezione di Burlington House. Luca della Robbia vi è meglio rappresentato che non il suo gran concittadino. Il sig. Drury-Fortnum ha mandato all'esposizione il bel rilievo in stucco bronzato, rappresentante la Madonna col Bambino, tre cherubini e due angeli, e con questa curiosa iscrizione nel rovescio: « *Formato adì 17 di Gennaio 1428 — forma .... nel ..... di Nicholo* ». Lo stile di questo incantevole rilievo, la sapiente distribuzione delle linee generali, l'arte di cui fanno prova i panneggiamenti che disegnano così bene il corpo, tutto ci ricorda Luca stesso, e anche l'epoca della sua gioventù. Dello stesso tempo è uno squisito medaglioncino in terra cotta, *la Madonna col Bambino adorata da sei angeli che si librano in aria.* La rassomiglianza dei tipi di questi angeli con quelli di Lorenzo Ghiberti è stata causa che si è attribuito questo maraviglioso rilievo all'autore delle porte del Battistero; ma l'intimo sentimento religioso, il raccoglimento, cui Ghiberti era relativamente straniero, sono tutti propri di Luca, non meno che le qualità tecniche del lavoro. Altri esemplari n'esistono nella sala Sauvageot del Louvre, e nella collezione Beckerath a Berlino. Andrea della Robbia è rappresentato da uno squisito bassorilievo, *la Vergine che adora il Bambino, circondata da angeli e da cherubini, e contemplata dal Padre Eterno che appare nelle nuvole.* È un soggetto che è stato ripetuto anche troppo spesso, ma di cui io non conosco esemplari perfetti quanto questo; il sig. Drury-Fortnum l'aveva già fatto ammirare l'anno scorso all'esposizione del Burlington Fine Arts Club.

Il nome di Mino da Fiesole compare più volte nel catalogo, ma fra le sculture che gli ven-

Digitized by Google

gono attribuite non c'è d'autentico che un ammirabile bassorilievo in marmo, *la Madonna col Figlio adorata da molti angeli* (proprietà Gambier *Parvus*). Questa opera è segnata *Opus Mini:* e benchè di piccole dimensioni, ricorda nello stile i grandi ciborii di Santa Croce a Firenze e di Santa Maria in Trastevere a Roma. — Nulla abbiamo nella collezione di mano di Antonio Rossellino, benchè due opere molto inferiori gli siano attribuite nel catalogo, una delle quali forse è uscita dal suo studio. Un busto in bronzo (del sig. Heseltine), qualificato come Filippo Strozzi e attribuito a Benedetto da Majano, certamente non è di questo maestro, e neppure mi sembra rappresentare lo stesso personaggio che ritroviamo nella terracotta del museo di Berlino e nel marmo del Louvre. Lord Wenyss ha mandato il busto in gesso duro creduto il ritratto di Lucrezia Borgia, e inciso nel libro dell'Heïss, *Les Médaillons de la Renaissance:* è la figura di una donna giovane e graziosa acconciata con molta civetteria, e le cui sembianze non hanno niente di comune con quelle che riscontriamo nelle medaglie autentiche di Lucrezia. Pare che il museo di Berlino ne abbia acquistato l'originale in marmo, e che ivi lo si ritenga come il ritratto della sposa di Federigo da Urbino.

Il sig. Drury-Fortnum ha esposto un'altra volta la sua famosa maschera di Lorenzo il Magnifico, creduta con molta verisimiglianza essere stata modellata sul viso del principe estinto. Gli occhi sono stati ritoccati e i capelli e il basso del busto aggiunti alla modellatura primitiva. Questa maschera è forse l'abbozzo che ha servito per il busto dello stesso principe, coperto di berretto, che appartiene a Lord Taunton.

Le scuole dell'Italia del Nord sono appena rappresentate fra le sculture, ed è invece nella maravigliosa serie di medaglie, di plaquettes e di piccoli bronzi che bisogna qui ricercare le loro principali caratteristiche. Tuttavia, ecco qui, nella collezione di Lord Wemyss, un mirabile medaglione in marmo, contenente il ritratto di profilo di una fanciulla, colla lunga capigliatura annodata a treccia; è una scultura un poco dura, ma molto espressiva, che forse ha fatto parte di un insieme architettonico. Bisogna ricordare anche un bellissimo altorilievo in bronzo, *la Flagellazione,* che il suo possessore, il sig. Salting, descrive senza ragione evidente come della scuola di Siena, ma che è certamente di un artista di Padova, che si approssima molto da vicino al Riccio.

In mezzo di questa raccolta troneggia maestosamente il magnifico altorilievo, *la Madonna col Figlio e S. Giovannino,* opera celebre della gioventù di Michelangelo, che è una delle più preziose sculture possedute dalla Royal Academy. È noto che questo gran medaglione, più importante per dimensioni di quello del Bargello, appartiene come questo al periodo fiorentino fra il 1501 e il 1505. Non ha quell'armonia d'insieme, e l'adattamento perfetto alla forma rotonda, che distinguono il tondo di Firenze; ma è di una concezione più ardita e più grandiosa, di una modellatura più vigorosa. In questa opera sì fortemente ispirata della personalità del Buonarroti si è in grado di vedere come egli, anche scegliendo un tema sì spesso trattato dai quattrocentisti, fosse già lontano dal loro punto di vista, dalla loro maniera realistica di considerare la natura, trasfigurandola con l'ardore e la delicatezza dei sentimenti. Michelangelo ricerca già qui il vago e il grandioso, la concezione subiettiva del proprio temperamento morale ed artistico piuttosto che la concezione oggettiva che sì a lungo aveva soddisfatto i bisogni del secolo XV.

Sir J. C. Robinson espone una statuetta in terracotta dipinta, del Salvatore morto, che appare intieramente nudo, in una attitudine che ricorda quella del Cristo nella Pietà di S. Pietro: ed è forse per questa ragione che il possessore l'attribuisce, senza esitazione veruna, allo stesso Michelangelo. Essa è uno studio molto corretto e modellato con gran cura nello stile del grande maestro, ma di una eleganza manierata e sforzata, che è molto lontana dalle concezioni proprie di lui. Dove si vede del resto ch'egli abbia mai modellato la creta in quella forma laboriosa, o terminato con mano tanto incerta un'opera di quelle dimensioni, che — se egli ne fosse veramente l'autore — non sarebbe stata che lo sbozzo di una scultura più importante? Niente di tutto quello che troviamo nella casa Buonarroti o fra i lavori in cera autentici del museo di Kensington, ci autorizza ad accettare come esatte le conclusioni di Sir J. C. Robinson. Io sarei d'avviso piuttosto, che questa statuetta, la quale fu scoperta in Spagna, fosse di mano di un imitatore spagnuolo di Michelangelo; ma non saprei affermare niente su questo proposito.

Citerò anche un graziosissimo altorilievo minuscolo della Sacra Famiglia, attribuito ad Ago-

Digitized by Google

stino Busti, ciò che non può revocarsi in dubbio. Una statuetta proveniente dalla tomba anche troppo vantata di Gaston de Foix sta là per affermare l'identità di stile fra le due opere. Esse stanno bene al loro posto qui, se non altro per ricordare quanto improvvisa e profonda fu la decadenza della scultura italiana — salvo alcune grandi eccezioni — dopo i primi anni del sec. XVI.

Ci vorrebbe un articolo intiero per passare in rivista le mirabili collezioni di medaglie, plaquettes, bronzi e gioielli, che erano sotto certi rapporti la parte più autentica e più interessante dell'esposizione. I principali collettori di Londra, fra i quali i signori Drury-Fortnum, Salting, Heseltyne, Morrison e altri, hanno contribuito a formare questo bell'insieme, che tuttavia sarebbe troppo noioso il descrivere pezzo per pezzo.

Ricorderò, fra i bronzi, una mirabile statuetta copiata dal Gattamelata di Donatello, e da assegnarsi al 1500, o all'incirca; poi un magnifico Rinoceronte modellato evidentemente sulla incisione d'Alberto Durero (proprietà dello scultore Boehm); poi tra un'infinità di altre maraviglie esposte da Drury-Fortnum, il bel calamaio attribuito a Riccio da Padova, e i due graziosi calamai lavorati dal norimberghese Peter Vischer.

Fra le serie di medaglie, quella del Salting — che rivaleggia con la collezione Dreyfus di Parigi — è senza pari. Vi ho particolarmente osservato un magnifico esemplare del *Ludovico Gonzaga* del Pisano, una medaglia quasi unica, il *Victor Pavonius* attribuito ad Antonio Marescotti, poi una serie ammirabile delle opere di Sperandio da Mantova, compresa la grande medaglia di *Andrea Barbazza* e il *Francesco Sforza* visto di faccia. Fra i tesori di Drury-Fortnum bisogna anche citare il ritratto originale in cera di Michelangelo, fatto da Leone Leoni nel 1562, dal vero, per la nota medaglia del grande fiorentino da lui stesso eseguita. Il quadro porta la iscrizione: *Ritratto di Michel Angiolo Buonaroti, fatto dal naturale da Leone Aretino suo amico.*

CLAUDE PHILLIPS

Digitized by Google

OPERE DI MAESTRI FERRARESI

IN RACCOLTE PRIVATE A BERLINO

ENCHÈ oggi le raccolte private comprendano per la maggior parte opere della scuola tedesca e fiamminga, pure anche fuori della regia galleria a Berlino, si trovano opere di maestri italiani, fra cui alcune della scuola ferrarese. È su queste che intendo di richiamare qui l'attenzione dei cultori dell'arte italiana.

I quadri della galleria reale, eccettuati quelli del Rinascimento fiorente, Garofalo, Dosso e Ortolano, sono stati già parecchie volte tratti ad esame nei *Jahrbücher der preussischen Museen* (v. gli articoli di Venturi e Bode, annali 1887), quantunque un giudizio definitivo su tutti non sia stato per anco esposto. Questo potrebbe specialmente dirsi della figura di San Giovanni Battista, comperata pochi anni or sono a Padova, uno dei più bei quadri del quattrocento ferrarese, che il Venturi, per la sua affinità col cosidetto Stefano della galleria di Brera, ha recentemente attribuito ad Ercole Roberti. Neanche si può dir chiusa la questione sulla *Madonna in Trono con Santi* (Cat. n. 1182), che credo sia di Francesco Bianchi, quantunque il Venturi l'attribuisca a Pellegrino Munari; e così aspetta pure di essere rettamente aggiudicata la piccola *Circoncisione* coll'indicazione del 1516 — data autentica ed antica e non posta più tardi come crede il Morelli — (Cat. n. 119), quadro da lui aggiudicato al Bianchi. L'autore che, a mio giudizio, più si avvicina alla maniera del dipinto, è Michele Coltellini: se appartiene realmente a quest'autore, sarebbe questo un altro caso, in cui il Morelli ha confuso i due artisti.

Minore difficoltà vi è nell'aggiudicare i quadri della scuola di Ferrara, che si trovano qui in mani private; non fa eccezione che un quadretto, appartenente al signor de Beckerath, un frammento di circa 15 centimetri con quattro mezze figure, da cui non si può nemmeno ricavare quale fosse il soggetto del quadro originario. Forse esso rappresentava l'adorazione dei Re Magi; la figura sul davanti, a sinistra, porta una corona; alla sua destra, sta un uomo con un gran turbante e la destra alzata, e in atto di guardare col capo piegato all'indietro, verso sinistra, al pari del re, e tra l'uno e l'altro si vede il capo di un altro uomo con turbante, e dietro al re un giovane in profilo a sinistra, con lunghi capelli lisci e un cappuccio rotondo. I colori sono chiari e trasparenti, dominano le chiare tinte del verde e del rosso, la carnagione è gialla chiara trasparente. La tempera è eseguita su tavola. Il carattere frammentario del quadro rende quasi impossibile la sua determinazione: con certezza si può soltanto affermare che fu dipinto circa tra il 1470 ed il 1480, ed appartiene certamente ad un artista ferrarese. Si deve escludere affatto il nome del Tura, poichè con lui il quadro non mostra alcuna relazione. Proviene da Bardini di Firenze, dove prese il nome di Ercole da Ferrara. A me pare che la relazione con Ercole Roberti, che pur si rileva, sia minore che con Francesco Cossa, le cui figure degli affreschi di Schifanoja fanno, a mio avviso, ricorrere

Digitized by Google

alla mente le teste coi larghi zigomi ed il mento appuntito, le grandi bocche colle labbra grosse e gli occhi oscuri alquanto socchiusi. Benchè nell'esecuzione sia molto lontano dalla predella della galleria vaticana indicata siccome di Benozzo Gozzoli, che oggi si può con sicurezza dire opera di Francesco Cossa, pure il quadro ha con quella comune il colore chiaro e la maniera sciolta. Con ciò intendo accennare soltanto al maestro, cui, secondo il mio parere, il quadro più si avvicina, senza però che si possa metterlo, a mio avviso, sotto il nome di Cossa.

Nella raccolta del sig. prof. Kauffmann c'è un'opera di Domenico Panetti, una delle poche sue, che trovinsi fuori d'Italia. Era prima nella raccolta del conte Redern, e recentemente è stata ricordata dal Bode nel *Jahrbuch der preuss. Museen,* anno 1884 p. 147, dove trovasi pure il facsimile dell'iscrizione. La quale suona : Anno nativitatis DNI MDIII Klis Aprilis Dominicus Panetus cepit. Il quadro fu dipinto per la chiesa di S. Giobbe in Ferrara, passò più tardi nella chiesa di S. Maria di Bocche e quindi in possesso del sig. Nicolò Zeloni di Roma (v. Barotti, Chiese di Ferrara, Baruffaldi, I, 192; Frizzi, Guida di Ferrara). Nè il Bottari, nè il Baruffaldi danno l'indicazione completa, forse perchè si trova incisa in diverse parti del quadro: a destra ed a sinistra sulla spalliera del trono e giù alla base. Il Baruffaldi afferma che il quadro è stato *compiuto* nel 1600 dallo Scarsellino; gli annotatori dicono invece che lo Scarsellino *aggiunse quadretti d'ornamento;* e questo potrebbe essere esatto, poichè il quadro, come ora noi lo vediamo, appartiene del tutto alla mano del Panetti. Rappresenta, con figure di circa 3[4 della grandezza naturale, la Madonna in trono: sul suo ginocchio destro è il bambino, col braccio sinistro steso dietro il dorso di lei, e collo sguardo rivolto all'ingiù verso S. Giobbe e Sant'Antonio di Padova, che stanno a sinistra del trono; a destra di questo invece si vedono S. Vito e S. Pietro martire e nello sfondo un paesaggio. — Lo stesso raccoglitore acquistò circa un anno fa una piccola e molto graziosa Madonna col Bambino, seduta sotto un baldacchino, con Santa Maddalena a sinistra ed a destra Santa Caterina: essa era prima posseduta da privati in Ferrara, e andava sotto il nome del Francia. Le amabili testine rotonde cogli occhi oscuri ed i capegli lisci, i colori vari, ed un certo fare alla maniera del Costa, che si manifesta ad onta di tutti i caratteri particolari, ricordano il suo più importante scolare, Ercole di Giulio Cesare Grandi, e credo che gli si potrà attribuire il quadretto senza errare.

Del Costa stesso la ricca galleria del sig. Wesendonck possiede un'opera più grande e molto conservata. È un dipinto a mezze figure, quasi di grandezza naturale; nel mezzo in prospetto siede la Madonna col Bambino in seno, che è adorato da S. Gerolamo in ginocchio a sinistra : di dietro, tra questo e la Madonna, S. Francesco d'Assisi, con un crocifisso in mano, e a destra accanto alla Madonna, S. Giuseppe. A sinistra, nel fondo, un verde paesaggio con un paio di alti alberi e monti azzurro-chiari in lontananza, ed una tenda rossa chiude a destra il quadro. I colori sono molto forti e di grande luce, la carnagione ha un tono chiaro d'oro e delicate ombre brune; il quadro sarà circa del 1500. È indicato con L. COSTA F.

Conservato men bene e di piccola dimensione è un quadro del Garofalo, che proviene dal palazzo Altieri di Roma. Sur una balaustrata siede il Bambino, dietro a lui la mezza figura della Madonna innanzi ad una tenda verde, a sinistra s'affaccia il piccolo Giovanni, e dietro a lui lo sguardo cade sopra un paesaggio con un erto monte conico, che il Garofalo pone in tutti i suoi paesaggi. Quadro di per sè poco importante, esso ha tuttavia valore, perchè fa fede di un'epoca della vita dell'artista, di cui abbiamo notizie documentate, e che trova qui la conferma. Del suo tipo di Madonna, quale si osserva in tutte le sue opere posteriori, non havvi qui traccia ; la testa rotonda cogli occhi chiari, dallo sguardo pensoso, ma alquanto fisso, che il Morelli ha esattamente indicato col nome di « occhi di civetta », pare come se fosse tagliata da un quadro di Boccaccino da Cremona. È quindi stabilito approssimativamente anche il tempo, in cui fu dipinto. Io credo, che qui abbiamo una delle prime opere del Garofalo, come nel quadro della galleria Doria di Roma (II stanza n. 90). La lettera di Boccaccino al padre del Garofalo, in cui gli annuncia, che suo figlio lo ha lasciato senz'altro, per recarsi probabilmente a Roma, ha la data del 29 gennaio 1499. La data non è sicura, e tuttavia il quadro dev'essere stato dipinto ancora sotto l'influenza degl'insegnamenti del Boccaccino, probabilmente adunque circa nel 1500.

Non conosco in queste gallerie private nessun'opera di Dosso Dossi; in mio possesso è un piccolo ma buon quadro di suo fratello Battista, una *fuga in Egitto,* con un paesaggio molto bello

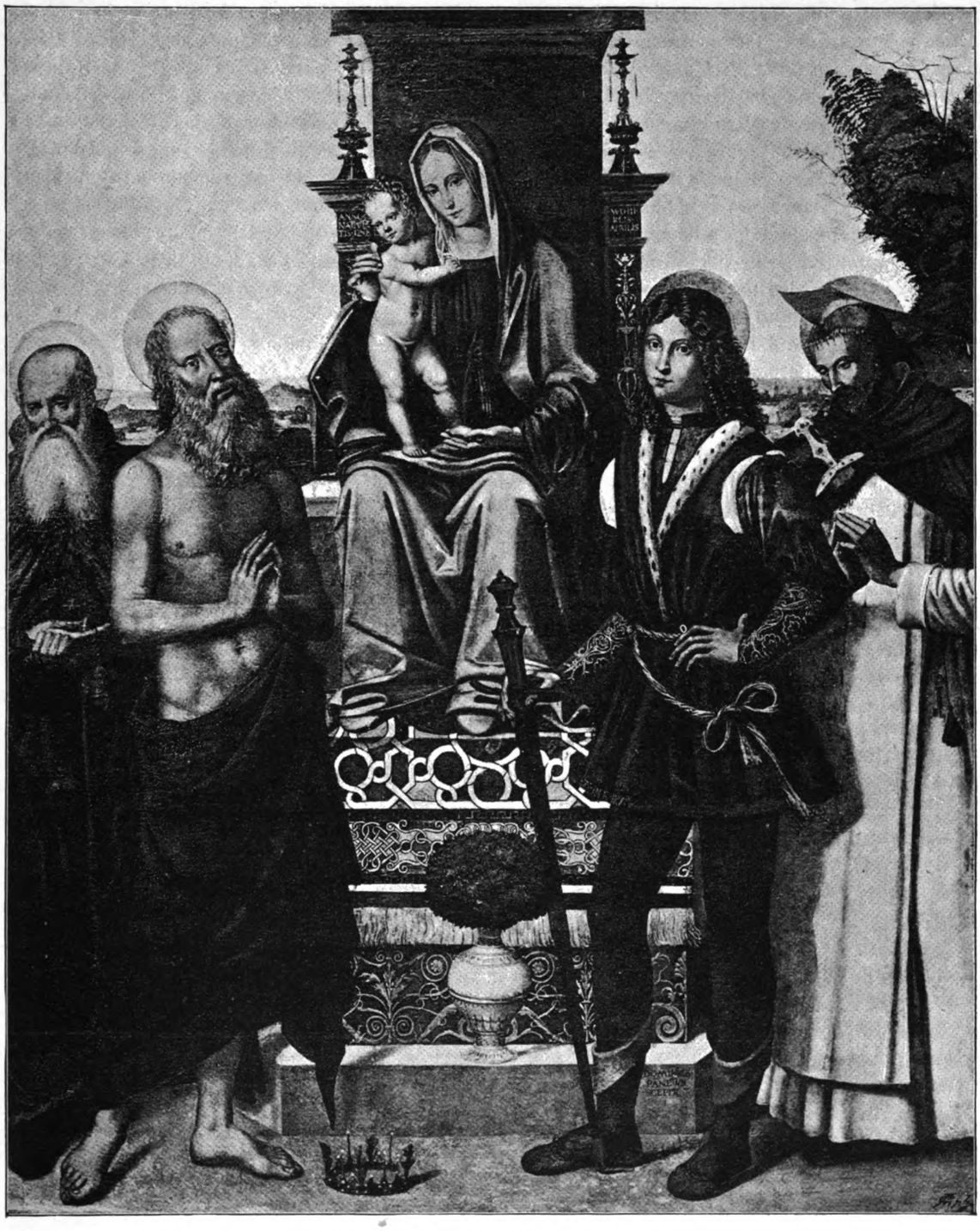
Digitized by Google

e ben conservato. Fu qui venduto all'asta, circa un anno e mezzo fa, sotto il nome del Carpaccio, e come tale non trovò compratori, sicchè potei averlo per tenue somma. In esso è originale il motivo: S. Giuseppe cioè ha assunto le funzioni della madre e cavalca sull'asino col Bambino in braccio, mentre la Madonna lo segue egualmente su d'un asino, e stende il braccio verso il bambino come per pigliarlo seco. Il singolare panno bianco sul capo della Madonna, a foggia di turbante e legato sotto il mento, ed il paesaggio romantico sono caratteristici per Battista Dossi.

Chiusa così la serie dei quadri della scuola ferrarese, appartenenti a privati, e venuti a mia conoscenza, vorrei ricordare ancora alcuni disegni. Si trovano tutti nella raccolta del sig. de Beckerath, ricca di segnalate sculture italiane e di disegni a mano. Il più importante di questi, è una figura allegorica di donna di Cosma Tura, di cui ho fatto menzione nell'ultimo fascicolo degli annali prussiani (1888, pag. 1), dove anche mediante un'ottima eliotipia è stato reso noto agli amatori dell'arte. (Vorrei qui aggiungere, che nell'enumerazione ivi fatta delle opere di Tura mi è sfuggito un disegno, che, a giudicare dalla fotografia, a me pare senza dubbio che debba appartenere a questo maestro. È un disegno a penna, che ora si trova nel British Museum, proveniente dalla raccolta Grahl di Dresda: su un trono, in mezzo, siede la Madonna, a sinistra dell'altare sta S. Francesco d'Assisi, e più in là, legato ad una colonna, S. Sebastiano; a destra un santo monaco e Sant'Agata. Il disegno appartiene al periodo posteriore del Tura, ed ha stretta relazione coi due quadri della galleria di Berlino, S. Sebastiano e S. Cristoforo). — Di un miniatore ferrarese, la cui maniera artistica risente interamente l'influenza del Tura, c'è una piccola miniatura in pergamena coll'immagine di S. Girolamo, che si flagella. È inginocchiato, in una campagna rocciosa, innanzi ad un altare fatto di mattoni, in cui si trova un quadro della Madonna con un crocifisso che sporge all'insù; le forme si avvicinano alla caricatura, ma chiaramente tradiscono il tipo del Tura. Un disegno veramente magnifico e per noi importante, perchè pare lo studio di uno dei pochi quadri autentici di Ercole Roberti, è la figura di un uomo ignudo, che riposa supino su d'un letto. La testa adulta, vòlta a sinistra, con folti capelli a lunghi ricci, con tratti ben distinti e specialmente un grosso naso, ricade alquanto; il braccio destro si stende all'ingiù, mentre la mano destra riposa sulla guancia. Questa figura, evidentemente copiata dalla natura, da un modello apposito, è secondo ogni probabilità uno studio pel cadavere di Cristo che riposa in seno della Madonna nella *Pietà* d'Ercole Roberti nella *Royal Institution* di Liverpool (copiato in W. M. Conway, The Gallery of Art of the Royal Institution, Liverpool). Questo, come è noto, è il quadro di mezzo delle due figure della Galleria di Dresda, che rappresentano la cattura e la *via crucis* di Cristo. Ho già accennato nei *Jahrbücher der preussischen Museen*, 1884, p. 126 e 127, a quattro disegni, che sono in relazione colle quattro predelle di Dresda; e là diedi riprodotto il più bello di essi che senza dubbio è un abbozzo della mano propria dell'artista pel Cristo e pel ladrone che l'arresta, del quadro di Dresda. Si trova negli Uffizi, e ha del tutto un carattere bellinesco, come il disegno del signor de Beckerath; ma laddove quello è uno schizzo a penna, questo è uno studio compiuto, in bistro, con tratti fini lumeggiati di bianco, su carta verde; al pari di quello, anche questo tradisce in ogni tratto una mano maestra. Benchè nelle particolarità della figura si trovino delle differenze tra il disegno e il quadro, pure il carattere generale e la trattazione delle forme sono tanto simili, che una relazione tra loro si deve ammettere, e dobbiamo riconoscere in questo disegno uno studio per la *Pietà* del quadro di Liverpool. Le differenze si spiegano d'altronde così, che pel disegno fu adoperato un modello vivo, laddove nel quadro doveva venir caratterizzata la mancanza della vita. Quindi in questo le due gambe sono tese, mentre nel disegno la sinistra è piegata ed il piede riposa sul terreno, il braccio destro nel quadro scende più rilasciato, e più verticalmente. Il capo all'incontro, che nel disegno è senza sostegno e ricade all'indietro, nel quadro è alzato un po' dalla mano destra della Madonna, che lo guarda; la mano sinistra non riposa, come nel disegno, sul corpo, ma è tenuta dalla mano della Madonna, onde il braccio appare più teso. Le forme muscolari del corpo, le mani magre e dalle dita fine, sono però perfettamente le stesse e il viso espressivo mostra gli stessi lineamenti.

Il sig. de Beckerath attribuisce ad Ercole Roberti anche un altro de' suoi disegni; Cristo in ginocchio sul monte Oliveto, sul dinanzi i tre apostoli dormienti, dall'altra parte un giovane santo che scrive piegato all'innanzi. È un disegno abbozzato in fretta colla penna, che però in alcune

Digitized by Google



QUADRO DI DOMENICO PANETTI

(Galleria privata a Berlino)

Digitized by Google

parti tradisce dei lati deboli, troppo deboli e non causati dalla fretta, perchè lo si possa ascrivere ad un artista come Ercole Roberti, sebbene in alcune particolarità lo ricordi. Non ha alcun punto di riscontro colla rappresentazione di Getsemani nella predella di Dresda; la composizione ne è totalmente diversa. Per contrario la collezione Beckerath ci presenta ancora un eccellente disegno di Lorenzo Costa. Nel mezzo sta la Madonna, in atto di guardare, colla testa rivolta verso di lui, il Bambino, che tiene sul braccio destro; sul dinanzi, a sinistra, vedesi un angelo che suona il violino, a destra un altro che suona il liuto e attorno alla madonna teste di cherubini. Queste, la metà inferiore della figura della Madonna, e l'angelo a destra, eccetto il capo, sono soltanto fatti con un fino disegno a punta d'argento, tutto il resto invece è eseguito col pennello in colore bleu e rilevato in bianco su carta bleu chiara. Le forme non ancora tanto magre e le teste piene e rotonde accennano ai primi tempi del Costa; il disegno potrebbe essere circa dello stesso tempo, a cui appartiene il suo più bel quadro, la Madonna in trono coi Santi del 1492 in S. Petronio in Bologna. Un quadro per cui avrebbe potuto servire questo disegno, non m'è noto: forse è uno schizzo non accettato da colui, che lo aveva commesso.

Sotto il nome del Dosso, si trovano tre disegni: una testa femminile, e dall'altra parte un uomo ignudo, che porta sulle spalle un morto; disegno a matita rossa, le cui forme non concordano con quelle del Dosso, e che io vorrei assolutamente non ascrivergli. Inoltre una figura maschile, egualmente disegno in matita rossa, che offre troppo pochi punti di somiglianza per essere attribuito al Dosso, e finalmente uno schizzo a penna, che ricorda il Dosso per il soggetto mistico-romantico. Un giovane in un bosco siede sulla terra, guarda in uno specchio tenuto in alto; innanzi a lui c'è un oriuolo a polvere, a sinistra un pavone, che a foggia di ruota allarga la sua coda. L'enigmatico della rappresentazione ricorda la Circe della Galleria Borghese. — Ha voluto qui il Dosso, colle sue idee romantiche, rappresentare una *Vanitas?* — Quanto al concetto questo disegno si approssima di molto a quel quadro, ed anche l'esecuzione e la trattazione delle forme non ostano all'attribuzione.

Forse un'altra volta avrò occasione di tornare sulle opere di maestri di altre scuole italiane, disperse qui presso privati collettori.

FRITZ V. HARCK

Digitized by Google

GIAN CRISTOFORO ROMANO

(Continuazione)

ISABELLA d'Este, la gentile marchesana di Mantova, era tutt'intenta a raccogliere opere d'arte per ornarne il suo studiolo; e Gian Cristoforo Romano e il Mantegna erano i suoi consiglieri artistici. Mentre il Mantegna ornava di quadri le pareti dello stanzino elegante, abbellito da preziosi cimeli, di rarità d'ogni specie, Cristoforo Romano dava mano probabilmente a scolpire marmi, per le porte di quel sacrario artistico. Nella stanza che, presentemente, nel castello di Mantova, vien designata per quella di Isabella, vedesi una graziosa porticina, ornata di medaglioni in marmo, con emblemi e figurette allegoriche, attribuita, senza fondamento di sorta, al Sansovino. Noi sospettiamo che sia opera fatta su disegno di Gian Cristoforo Romano, e se non tutti que' medaglioni si possono attribuire alla sua mano, perchè presentano una certa durezza di contorni nelle figure a lui non particolare, certamente qua e là egli ritoccò l'opera dei tagliapietra, e vi spirò quella delicatezza tutta sua. Vedasi, ad esempio, la figura allegorica, nello stipite destro della porta, in basso, con certe fogliette ove si appalesa l'intagliatore di gemme; e si osservi la distribuzione delle figure e degli emblemi, entro ai tondetti, propria di un fonditor di medaglie. [1]

Medaglia bellissima è quella che Gian Cristoforo Romano dedicò alla sua *patrona* nel 1498, di cui si trovano facilmente esemplari nelle collezioni di medaglie. Fu riprodotta dal Litta, [2] che conobbe l'esemplare conservato nel museo di Vienna, contornato da scelti ornamenti eseguiti di smalto e riccamente frastagliati da preziose gemme. Intorno all'effigie d'Isabella, volta di profilo a destra, leggesi l'iscrizione: ISABELLA · ESTEN · MARCH · MA · (*Isabella · Estensis · Marchionissa · Mantuae*); e nel rovescio, si scorge una figura alata, forse una Vittoria, con una bacchetta nella destra, di cui sembra far uso per incantare un serpente che si drizza innanzi a lei.

[1] La porticina stava collocata certamente in altra parte del palazzo, nell'antico studiolo di Isabella. Che fosse eseguita intorno al 1505, può desumersi da una frase della marchesana stessa, in una lettera diretta a Gian Cristoforo, e che riporteremo per intero più innanzi, ov'è parola di *diaspri fatti segare per la porta*. Nei copialettere d'Isabella si parla altre volte di porte fatte pe' camerini, tanto nel 1507, quanto nel 1523; ma questa seconda fu opera di Tullio Lombardo, e la prima non si sa da chi fosse eseguita. La marchesa scriveva in data 3 marzo 1507 a Taddeo Albano (Venezia) d'aver ricevuta la porta e che le era piaciuta. La commissione gliel'aveva data con lettera 29 settembre 1506, mandando il disegno, che, secondo congettura del Luzio, doveva essere di G. C. Romano.

[2] Famiglia Gonzaga.

Digitized by Google

Sul suo capo, librasi il simbolo astronomico del Sagittario. Per dare una spiegazione dell'emblema, il Chabouillet [1] suppose che quella medaglia fosse eseguita nel 1539, anno in cui morì Isabella d'Este; e spiegò la scritta del rovescio BENEMERENTIVM · ERGO in questo modo abbastanza strano: *pour ceux qui la pleurent.* Fisso nell'idea che la medaglia fosse fatta in commemorazione funebre d'Isabella, non ne guardò il ritratto, che la dimostra assai giovane; non osservò il titolo di marchesa che Isabella tiene nella medaglia, già mutato in quello di duchessa, sin dal 1530; e spiegò la figura del Sagittario, come indicante il tempo nel quale Isabella d'Este Gonzaga fu assalita da morbo, mentre nel simbolismo astrologico di quell'epoca significava il Potere: del resto esso è il segno del mese di luglio, e non del mese di febbraio, in cui morì la duchessa di Mantova. Che la medaglia infine fosse eseguita nel 1498 può ritenersi, con tutta probabilità, sulla base di una lettera di Giacomo Filippo Faella, il quale scriveva a Isabella d'Este, alli 10 di settembre di quell'anno, di aver veduta nelle mani di Tebaldeo *la medalia de la Eccellenza Vostra*, sì che gli venne fantasia di farne oggetto di un sonetto. [2] Il rovescio è allusivo probabilmente alla riconoscenza dello scultore per la Marchesana, o, come suppone il Valton, alla protezione da lei accordata alle lettere ed alle arti. [3]

Nel 1502, di febbraio, Gian Cristoforo fece una breve corsa a Venezia per eseguire commissioni affidategli da Isabella d'Este; [4] e non lo incontriamo più che nel marzo del 1505, a dare sfavorevole giudizio, insieme col venerando Andrea Mantegna, intorno al valore d'una testa d'avorio offerta a Giovanni Gonzaga. [5]

Tra il 1502 e il 1505 probabilmente lo scultore fu a Cremona per iscolpire il monumento di Pier Francesco Trecchi nella chiesa di San Vincenzo. Il Caffi afferma che quello fu eseguito nel 1511, ma dai dati cronologici che verremo esponendo, parrà evidente che quella data non

[1] *Trésor de numismatique et de glyptique. Médailles coulées et ciselées en Italie au* XV *et* XVI *siècle.* Paris, 1836.

[2] *Notizie di Isabella Estense,* ecc. (Arch. stor. italiano. Serie I, appendice II, p. 299). — La data della lettera del Faella è del 1498, non del 1499 come si potrebbe dubitare da chi leggesse l'*Arch. stor. italiano.* A quella lettera non si trova più accluso il sonetto che il D'Arco disse d'aver veduto.

[3] Della medaglia come opera di Gian Cristoforo discorsi nel *Der Kunstfreund,* 15 Juli 1885 (Der Medailleur Gian Cristoforo Romano). Contemporaneamente ne parlò il Valton nella *Revue numismatique,* Juillet 1885 (Gian Cristoforo Romano, médailleur italien).

[4] Arch. Gonzaga.

Illma et excell^{ma} patrona mia. per questa V. S. intendera Come per Dio gratia stanotte a ore 5 io giunsi in venetia. Con miglior valitudine dela persona che non era imprima. de tutto il sucesso del viagio reservo a dirlo a boccha a la presentia di V. S. Illma con piu presteza che potro. ogi Credo che intraranno le galie dentro dal porto, dove sono le bottarghe Con al Cunaltre zacchare. subito habute pigliaro la via de tornare ala solita servitu de V. S. ill^{ma} la quale desidero piu che al Cunaltra Cosa e di Continuo a quella mericomando. bene valete. in venetia. adi 19 februarii ore 15. 1502.

Misser michele vianello sericomanda a V. S. ill^{ma} el simile m^{ro} Lorenzo et pregano V. S. che gli mandi quelli gatti de zibetto Con piu presteza che si può perche farano boce che siano stati portatj con queste galie per che gia mene stati richiestj et Cosi vederano Con ogni diligentia di sadisfare a vostra S. ill^{ma} ala quale de continuo se ricomandano.

(foris) El servo fideli^{mo} Zoan xp̄ofano Romano
ala Illma et excell^{ma} madona marchesana de mantoa
mia patrona observan^{ma} In mantua

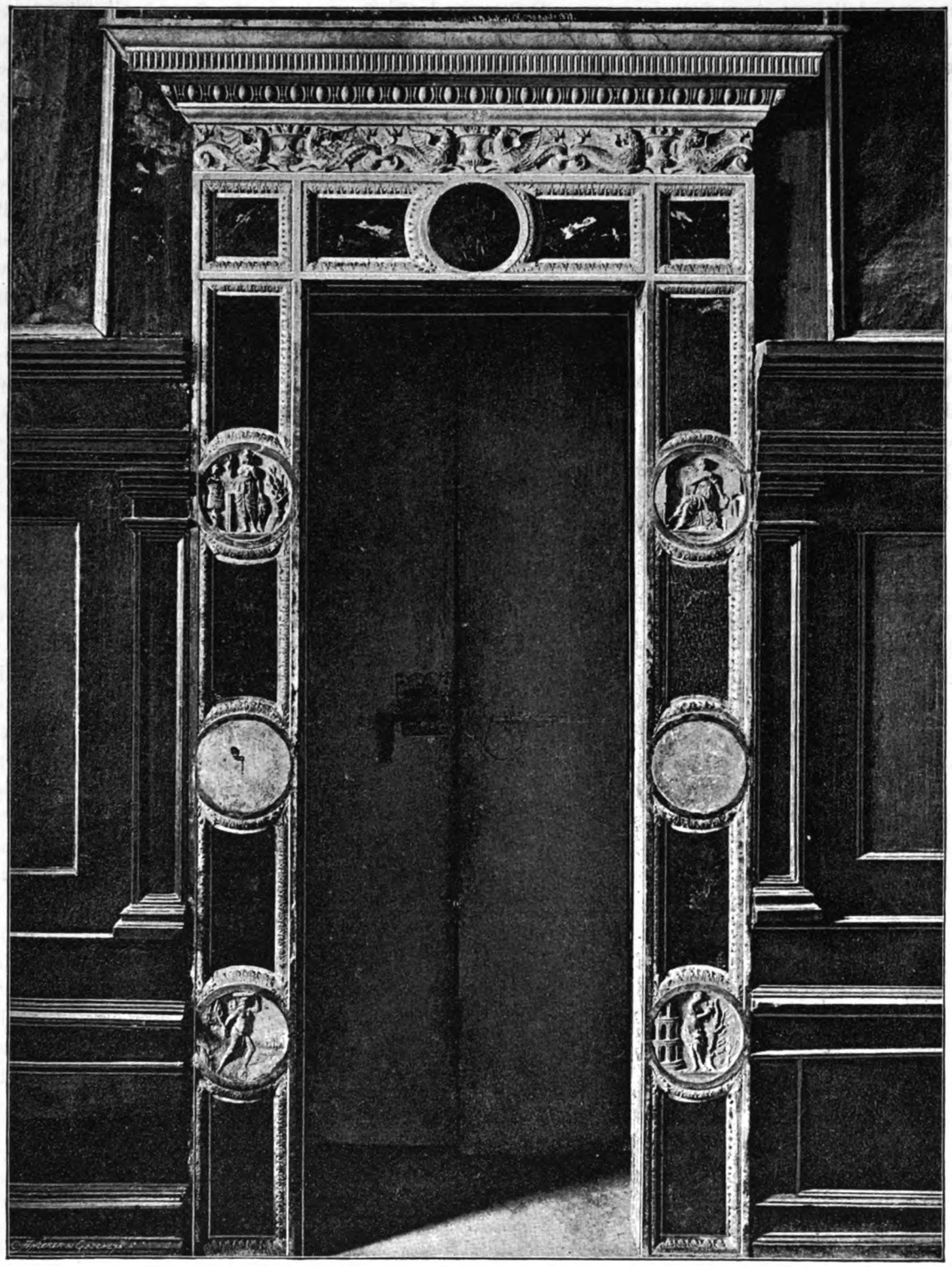
[5] Arch. sudd. — Copialettere d'Isabella, Lib. 17.

D. Joanni de Gonzaga

Sr Zoanne Siamo molto ben certe che la S. V. non sij restata per avaritia ad non pagare quella testa de avolio che la ce ha mandata, perchè la conoscemo pur troppo larga ad spendere suoi denari. Ne dispiace la causa che l'ha fatta restringere la mane, ma ne piace ben che non l'habbi pagata, perchè havendola vista m. Andrea Mantinea et *Zo. Christophoro* non la judicano antiqua nè bona; perchè doppo che la S. V. l'ha tolta ad beneplacito ge la remettemo in la medesma schatoletta, ringraziandola ecc.

Mant. 28 martij 1505.

Digitized by Google



PORTA IN MARMO DI GIAN CRISTOFORO ROMANO

(Castello di Mantova)

Digitized by Google

può ritenersi per vera. Inoltre, nel maggio del 1502, Pier Francesco Trecchi ordinando nel testamento a Francesco Giacomo, suo fratello ed erede, di fare eseguire l'arca, discorreva del disegno di essa e della sua esecuzione in marmo di Carrara.[1] Ciò fa supporre che fossero già corse trattative con lo scultore, e che appena morto, nell'anno stesso 1502, Pier Francesco Trecchi, si desse opera ad eseguirne la volontà. La data del 1511 fu ricavata da un volume manoscritto contenente notizie di casa Trecchi, ma della fine del secolo XVII; e non conviene perciò assegnarvi gran fede.

La illustrazione del monumento ci dispensa dal darne la descrizione,[2] e ci limitiamo perciò a dire di alcune caratteristiche dell'ornato. I gambi delle foglie rotondi, a mo' di canna flessuosa, terminano con grani o pallottoline e talora con aperti baccelli; nelle candeliere, i fogliami, le frutta, le patere, ecc. sono disposti in tanti mazzi annodati e pendenti da ramicelli tronchi, i quali sono disposti come lati concorrenti. Di spesso ricorrono figurazioni tratte dall'antico, e tuttavia si hanno saggi dell'osservazione del vero diligente e amorosa nello scultore: così nelle due candeliere laterali della faccia anteriore della base vedonsi fascette di spiche, grappoli d'uva su foglie di vite, melagrane socchiuse, un riccio di castagno, nocciole, piselli ecc. fatti con uno studio non più comune ai primi del Cinquecento. Nel corpo de' vasetti, riprodotti fra le decorazioni, vedonsi sottilissimi graffiti; nelle cornici, puntolini fatti col trapano; e qua e là punti, sforacchiature, perlette ad incavo. Sul basamento così riccamente scolpito, e arieggiante, nella sua forma architettonica, monumenti sepolcrali romani del Rinascimento, sorge l'urna che rinchiude le ceneri di Pier Francesco Trecchi, con l'iscrizione seguente, entro a una tabella ansata:

PETRI FRANCISCI ANTIQUE
AC PRECLARE TRECHORVM SOBOLIS
SACRVM ANNO CHRISTI MDII
DIE XXIIII MAII

A destra e a sinistra dell'urna stavano due genietti in atto dolente, e di là furono tolti da un marchese Trecchi geloso della loro conservazione, ma non bene ispirato perchè venne così a mancare al mausoleo il bello e natural complemento. Sovra il coperchio dell'urna, altra si eleva più piccola, ma di forma barocca, fatta eseguire nel 1661, per ordine del marchese Manfredo Trecchi, il quale è ricordato, insieme coi nomi di Giovan Battista e Barbara, nell'iscrizione che vi fu apposta. Sopra l'urnetta, il genio della morte dormiente sur un teschio; ma la figura fu spezzata, dislocata, guasta, forse nel trasporto che del monumento si fece dalla chiesa di San Vincenzo in Cremona a quella di Sant'Agata, ove presentemente si trova. Il monumento addimostra anche come Cristoforo Romano sapesse ricavare effetto armonioso da marmi colorati, e come nella porticina dello studiolo d'Isabella, qui seppe interrompere la candidezza del marmo di Carrara, incrostando nel basamento due dischi di porfido, e facendo lo zoccolo, la cornice superiore del basamento, il piedistallo e il coperchio dell'urna in marmo lumachella.

Lasciata Mantova nella prima metà del 1505, lo scultore si ritrova a Milano in casa di Monsignor della Torre, che egli loda come gentiluomo e poeta. Forse era quel Gianfrancesco della Torre, che comprò i libri raccolti in Grecia da Andronico, per arricchirne la propria biblioteca *cussì ben fornita, come puchissime in Lombardia.*[3] Però alla lode che Gian Cristoforo gli fa di poeta non conviene prestar troppa fede, perchè, a giudicar dal sonetto che lo scultore stesso scrisse per la morte di Serafino Aquilano,[4] non sembra che fosse dotato di buon gusto in fatto di

[1] Il Caffi (*Monumenti cremonesi*, fasc. IV) riporta le parole del testamento: « *Ad capellam seu altare sancti Jeronimi mei testatoris sitam seu situm in ecclesia Sancti Vincentii Cremone fiat et fieri debeat una archa lapidis marmorei de Carrara pulcro in qua expendatur et expendi debeat de bonis Testatoris usque ad summam ducatorum trecentum juxta designum existens in domo...* »

[2] Tanto la illustrazione del monumento, come quella de' due genietti e di uno scompartimento ad ornati, verranno date nel prossimo fascicolo.

[3] FABBRONI, *Vita Laur. Medic.*, t. 2°, pag. 297.

[4] Gioanne Chrystofero Scul. Romano
O quanto se mostro a noi benegno
Il creator di tutto lo universo,
Che per farne sentire un dolce verso
Seraphin ne mando dal suo bel regno.

Digitized by Google

MEDAGLIE D'ISABELLA D'ESTE, DI GIULIO II E DI MARIA D'ARAGONA

GETTATE DA GIAN CRISTOFORO ROMANO

Digitized by Google

poesia, e basta a sua condanna il giuoco di parole dell'ultimo verso. Ma nella casa di Monsignor della Torre, ricetto d'ogni virtuoso, lo scultore incontrò probabilmente Sabba da Castiglione, gentiluomo milanese, che ne' suoi *Ricordi*, lo dice *il mio Giovan Cristoforo Romano;* ed incontrò di certo il Caradosso, col quale iniziò trattative a fine di acquistare per Isabella d'Este un vaso di singolar magnificenza, composto di quarantanove pezzi di cristalli legati in argento dorato e smaltato. [1] Isabella fu grata a Gian Cristoforo e all'arrendevolezza del Caradosso, ma si riservò di vedere il vaso; [2] e intanto quegli con insistenza la pregava a non lasciarselo sfuggire, e le indicava anche, come degno d'acquisto, un calamaio, altra opera del Caradosso. [3] Il quale oggetto è probabilmente

E si soave harmonia dede al suo legno
Con si bel stile alto leggiadro e terso
Chogni indurato Core aspro e perverso
Placo pien dhumilta nel maggior sdegno.
Ma a pena fu tra noi qua giu gustato
Chel scese poi nel lachrymoso inferno
Per salvar con sua cethra ogni dannato.
E tolse a Pluto di mano il governo
E fa col suo bel nome ogniun beato
Seraphin sera fine al duolo eterno.

(Quaderno iiij v. nelle Collettanee Greche-Latine e Vulgari per diversi Auctori Moderni nella Morte de lardente Seraphino Aquilano per Gioanne Philotteo Achillino Bolognese in uno Corpo Redutte. Et alla Diva Helisabetta Feltria da Gonzaga Duchessa di Urbino dicate. Bologna, Caligula Bazaliero, MDIIII, in-16).

[1] Archivio Gonzaga.

Illma et unica S. e patrona mia &c. per questa V. S. intendera che la memoria mia e sempre vigilante ale cose onorevole di quella piu che ala mia salute propria per che cosi e mio debito &c. ritrovandomi a desinare Con Caradosso, homo singula^{mo} et afectionato di V. S. fra molte altre belle Cose che mi mostro, io gli vidi un vaso di grande e bella forma Composto di 49 pezi di cristallo legati in argento dorato e smaltato e intagliato molto ben comiso tal mente che ritiene laqua el qual vaso a mi pare che a nulla altra persona fussi meglio Collocato che a V. S. e tanto piu havendo quella un vaso de cristallo che fariano perfetta Compagnia ben che del ditto vaso io nono voluto dirne niente a charadosso acio non havessi a sustenere la cosa sua in magiur prezo per che al primo tratto lui me ne domando milli ducati ultimatem io lo ridutto alamita facendoli Conto per quanto si faria a cǫsa per cosa. glie forse da ventiquatro o trenta marche dargento senza loro. el vescovo R^{mo} di mantua glia voluto dare trecento ducatj e lui non la voluto dare io gliene o proferti quatro Cento in nome di V. S. Con questo che lui vi facia termine 4 anni recependo lui la sua rata parte ognanno ultimatem del fare aspetto lui e contento ma lacordo del prezo lui dice volerlo fare con V. S. Et io son più contento acio che quella veda con lochio. siche havendo V. S. piacer de havere questa cosa che veramente io giudico esser cosa al proposito di V. S. quella si degni avisarmi che non dubito che subito Caradosso si metta in camino Col ditto vaso el quale e im forma de un renfrescatore che per una signoril magnificentia potriano servire amenduj per bacile e per bronzino et anche per rinfrescatore & questa aere me a gia fatto miglioramento dio gratia. e cosi ricordo a V. S. che io gli son servo. bene valete mediolani die 4 iulii 1505 in casa de monsignor de la torre

El servo de V. S. Jo. cristofano Romano.

(foris) Ala Illma et unica S.
marchesana di mantua
mia Patrona observan^{ma}
In mantua.

[2] Arch. sudd. — Copialettere di Isabella, lib. 18.

Ioanni christophoro romano.

Zoanchristoforo. Piacine lo aviso che ce hai dato de quel vaso Cristalino che ha Caradosso: et de la pratica che hai facto per haverlo in nome nostro. Sel se contentara darlo a termine et per conveniente pretio poterai essere cum lui & operare chel ce lo mandi fin qua a Beneplacito: perche piacendoni el vaso et acordandoni del pretio et termine lo comprarimo: se non lo havera in sua liberta. havemo piacere che lo aere te conferisca. perche desideramo la salute tua. Ringraciarai Caradosso da n.ra parte de le honorevoli offerte sue & lo saluterai.

Mantuæ xvij Julij 1505. B. Capilupus.

[3] Arch. sudd.

Prima et unica Patrona mia ho receuta da V. S. la risposta del vaso et olla mustrata a charadosso. el quale cerca ogni via per acelerase e venire in persona Con el vaso a trovar V. S. Et io lo solicito pertanto spero che

Digitized by Google

lo stesso che un contemporaneo di questo celebre artista, Ambrogio Leone, minutamente descrisse, [1] e che ritrovasi, in un inventario del minorenne Francesco Foppa, così indicato: « uno calamaro d'argento desfatto con uno torrino lavorato a relevo a triumpho. » [2] Ora si conserva nella collezione Dreyfus a Parigi.

Mentre avevan corso queste trattative, Isabella d'Este desiderò che Gian Cristoforo le facesse il disegno dell'arca della beata Osanna Andreasi da Mantova, [3] religiosa del Terz'ordine di San Domenico, spirata nel giugno del 1505 con l'assistenza della pia Marchesana. Questa non disponeva di gran mezzi, epperò l'arca non sorse grande come la magnificenza de' suoi desiderii. Lo scultore tuttavia, senza pensare a metter mano ad intagli, ad arricchire la tomba di bassorilievi e di statue, studiò che Isabella d'Este ne ritraesse onore senza grave dispendio; e imaginò di fare *la sepoltura sopra a quatro colonne con li soi ordini e con un cassone integro col suo Coperchio;* [4] e secondo il desiderio manifestatogli da Isabella, cercò modo di trar profitto di

fra pochi giorni sera a mantua. V. S. potra far pesare el vaso e far calculare la quantita de largento e la quantita delloro e veder quello che va'e per se e cosi si potra calculare che puo valere li cristalli de la manifatura io none diro altro a V. S. per che a mi non pare che quella la deba pagare ma usarli una certa descretione come pareva a V. S. tanto chel vaso vi resti per che a mi pare che sera molto al proposito di V. S. per haver quella laltro vaso cristallino el quale non glielo fate vedere ne intendere per fin chel mercato non sia serrato per che le cosi astuto che lo vorria sustenere Cinquanta ducati de piu so che V. S. sene contentara. se altro acascara di bello ne advisaro. V. S. el ditto Caradosso ha el piu bel calamaro che sia aleta nostra quale altre volte el fece quando lui stette col R^mo^ Cardinale di ragona e lo vorria vendere: ma ne domanda milli ducati e veramente se V. S. si trovassi diecimilia ducati in cassa io vi exortaria a non lo lassare per che le cosa unica. ma quando io penso ala spesa che a V. S. io fo quasi si entio del tutto altro non mi achade al presente salvo ricordare a V. S. che io li son buon servo &c. qua non li achade cosa da darne notitia a V. S. madona margarita da sanseverino fa achademia in milano altro loco non gle al presente dove si congreghi homini e done da bene e virtuosi la casa del dabenissimo monsignor de la torre e poi labitaculo elrecetaculo del tutto et e servo di V. S. io lo solicito per mandarvi qualche cose dele sue compositioni e latine e vulgari per che in vero a mi pareno molto bone. bene valete. Mediolani die 20 iulii 1505.

El servo di V. S.

Joa. christofano Romano

(foris) A la ill^ma^et unica S.
marchesana de mantua
mia patrona observan^ma^

In mantua.

[1] Ambrosii Leonis Nolani, *de nobilitate rerum dialogus, 1525.*

[2] E. Müntz, *L'orfèvrerie romaine de la Renaissance* (Gazette des Beaux-Arts. Disp. 311 e 312. Paris, 1883). Id., *Documents inédits sur les gravures de Monnaies et de Sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III* (Revue numismatique. Paris, 1884).

[3] Arch. sudd. — Copialettere di Isabella. Lib. 18.

Jo. Christophoro romano

Jo. Christophoro Voressimo fare una sepoltura al corpo de la beata Sora Osanna novamente morta, che fusse bella, quala ha ad essere posta in una capelletta de la grandeza et qualità che ve dirà el padre priore passato di S^to^ Domenico qui de Mantua, qual vene lì et ha la mesura. Sereti cum lui et fareti uno designo de la sepoltura, qual puoi ne mandareti et ne avisareti el costo, perchè ve mandaressimo qualchi dinari acciò che potesti farla fare mentre che stareti a Milano, dove havereti magior comodità de varie pietre, et quando ve paresse de farli interferire quelli deaspi che facessimo segare per la porta ve li mandaressimo; sì che expetiamo dil tutto risposta da vui cum aviso dil star vostro. Mant. XII Julij 1505.

[4] Arch. Gonzaga.

Illma et excellen^a^ Patrona mia ho receputo una da V. S. Circa ala sepultura de la beata osana et o parlato Col priore e con lettere. e. o. inteso el desiderio di V. S. che la ditta beata sia onorata. solum me resta de intendere quanto sia la volunta de V. S. de spendere in ditta sepultura perche subito chio intenda la volunta di V. S. io faro un disegno apropriato al prezzo pure io sono andato in maginando due Causa prima che la V. S. ne habia onore laltra che quella spenda manco che si puo. nondimeno truovo che facendola sopra a quatro colonne con li sui ordini e con un cassone integro dove possa intrare il ditto Corpo Col suo Coperchio e che le cose siano ben condutte non vedo modo da posserla fare che gli vada manco spesa de Circa a cento Cinquanta

Digitized by Google

diaspri rimasti nel lavoro della porta del suo studiolo. Sembra che lo scultore però non inviasse prontamente il disegno a Mantova, ma, sollecitato da Fra Girolamo da Genova [1] e da Fra Francesco da Ferrara, panegirista della beata Osanna, [2] nell'agosto lo ebbe compiuto. Fra Francesco lo trovò assai bello, e così alto da poter disporre fra le colonne un'ancona che Isabella faceva dipingere.[3] Il disegno fu portato a Mantova dal Caradosso circa alli 17 settembre 1505, ma già, prima di quel tempo, lo scultore si era adoperato per aver denari, lavoranti, e materiali di gran bellezza.[4] Con una lettera affidata al Caradosso, Gian Cristoforo Romano spiegava i criterii che gli furon di guida nel divisare il monumento e la cura ch'gli ebbe di farlo suntuoso con modesta

ducati Senza intagli: finita qui la Conduttura sera di poca spesa per esser Cosa di chiesia per tanto prego vostra S. me advisi la sua volunta a cio li possa dare buono ordine e stabilire il tutto avanti la mia andata di roma quale me bisogna a celerare per essere io stato richiesto dala santita del papa nondimeno io non ditermino partirme chio non dia bonissimo ordine a la sadisfatione di V. S. ala quale di continuo me ricomando io mi parto fra 2 hore in compagnia dellaquila per andare a mortara per veder madonna margarita cantelma quale sta male di febre e subito chio veda el suo miglioramento tornaro a milano interim V. S. me notificara il tutto Circa ali diasperi io vedero de acomodarli a metter li inopera Con bel modo talmente che lopera riesca con onore et bene valete. Mediolani die 30 iulii 1505.

El servo de V. S.

Jo. christofano Romano.

Ala Illma et unica S.
marchesana di mantua
mia Patrona observan^{ma}
In Mantua.

[1] Arch. Gonzaga. — Lettere di Fra Gerolamo da Genova, 29 Luglio, 15 Sett^{re} 1505.

[2] Arch. sudd. — Lettere di Fra Francesco da Ferrara, 29 Luglio 1505.

[3] Arch. sudd. — Illma M^{na}..... Quanto a la archa Gian Cristophoro à facto un bello desegno et in tal modo alto che credo se gli potrà fra le colonne ponere la anchona che V. S. fa fare. Gli aricordo però se haverasse a metere quella, voglio fargli in qualche modo depingere la B. Osanna...

Mediolani die quintadecima sept. 1505.

Fr. Franciscus ferrariensis.

[4] Arch. sudd.

Illma Patrona mia. Per una di V. S. ho inteso la volunta di quella donde Cercaro Con ogni diligentia de satisfare a V. S. io formaro un disegno dal quale togliero le misure e poi lo mandaro a V. S. et interim. daro ordine a farlo principiare e perche la cosa non vi tardi V. S. Potra scrivere a M. zanangelo in ferrara che bisognando dinari per comprar le pietre che lui li desborsi che V. S. gli li remetta et io cercaro che le cose si faciano bene e Con piu avantagio che sera possibile.

Fui da Ma^{a} margarita e gli condussi laquila. e in vero non vorria non essermi trovato a milano per quanto me e Cara la vita per che laquila haveva gia licentiato il messo de ma^{a} margarita Con dir che per quel giorno lui non gli posseva andare. Et io intendendo il caso grave mai megli volsi stacar dintorno per fin che per troppo importunita e con colera lo condussi a mortara a ore 5 di nocte a lume di lanterna il tempo che rinovava la luna e fussimo per anegare in tesino. e quando arrivamo a mortara la povera ma^{a} non posseva piu e gia cominciava a vanegiare e qui con presteza laquila compuse una medicina de sua propria mano e gliela die e fece mirabile operatione talmente che la torno da morte a vita e li stemo 4 giorni e la lassamo fuora de ogni periculo e per quello me scrive M. Hecule *(sic)* ogni giorno va migliorando. el maestro deli puti e impazito per il furor del male e dubito se non e morto chel morera la più parte dela famiglia e stata amalata tamen sono a buon porto lo confortata a levarse de li e lei dice volerlo fare. Come sera sanata e refatta che non e altro che Pelle e ossa e sempre chiama V. S. el furor del male non la impediva a comandarmi che io li volessi trovare qualche gentileza che lei voleva donare a V. S. etc.

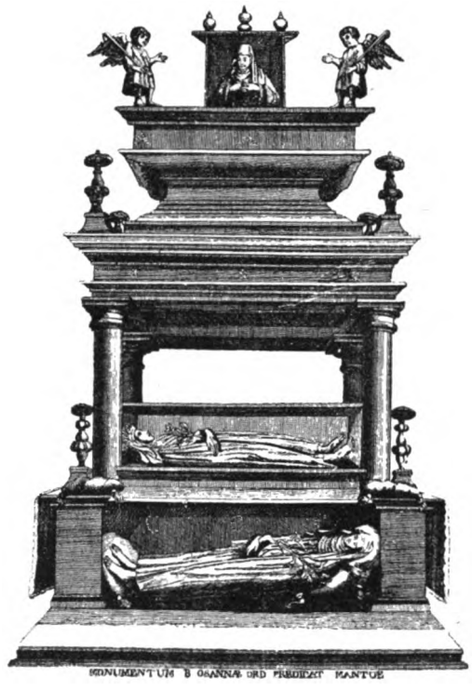
Circa al fatto di caradosso io ebi la lettera e ogni giorno lo solecitato ma lui aspettava un homo del conte da pitigliano el quale a licentia posser passar senza datio le robe del ditto Conte e con lui voleva acompagnarse Con dir chel ditto vaso era Cosa del conte. e subito chel vegna lui venira via se non se pigliara altra via basta che piu presto che si potra V. S. lo vedera qual son certo che piacera a quella ala gratia de la quale di continuo me ricomando. bene valete. Mediolani die 9 augusti 1505.

El servo di V. S.

Joan christofano Romano

Digitized by Google

spesa. Le quattro colonne erano di un bel marmo, ottenuto con poco costo e mercè l'intromissione di Caradosso e di Marchesino Stanga: il resto de' marmi, parte neri e parte bianchi, e questi, così belli da esser giudicati di Carrara, dovevano essere *lavorati in modo da sembrar*



ARCA DELLA BEATA OSANNA
(dai Bollandisti)

d'argento. In un *acomodato loco,* lo scultore stabilì che fosse collocata l'arma di casa Gonzaga, e in un altro opposto un epigramma. L'opera così ideata era assai semplice, bella forse per

qua son littere de M. Cesari da Gonzaga domandando a questi sansoverineschi due cavalli dicendo che li bisogna combattere.

(foris) A la ill^{ma} et excell^{ma}
marchesana di mantua mia
Patrona observan^{ma}
In mantua.

Illma Patrona mia ho visto quanto V. S. me scrive e per piu contenteza di quella vi notifico Come in essa sepultura gli serano 4 Colonne di certa pietra che seranno stimate di gran valore per la lor belleza del che fra pochi giorni io ne mandaro un pezo per mostra a V. S. insieme Con el disegno interim non manco in cercar delatre pietre e faro seguitare in modo che se adio piacera spero che a prima vera sera finita io tollero dal vismara quelli dinari che in cio serano necessarii e del tutto ne daro adviso a V. S.

De m^{a} margarita eri parti un suo messo quale era venuto per tore una Casa in milano dove lei con la sua famiglia possa comodamente stantiare e così havemo cercato tanto che ne havemo trovata una e spero che presto se fara Condure a Milano. non e ancora monda di qualche febricina ma spero come ella sia a milano sera guarita e per laere per le conversatione e per molte altre comodita basta che ogni di migliora.

Io sollecito la venuta di caradosso ogni giorno de la quale ancora lui ne. e. de buono animo e spero che sera presto et bene valete.

Mediolani die 14 augusti 1505.

El servo di V. S.
Jo. Christofano Romano

(foris) Ala Illma et Excell^{ma}
Mª Marchesana de mantua
mia patrona obser^{ma}
In mantua.

Digitized by Google

linee architettoniche e non altro; ma Gian Cristoforo, abituato a profondere i suoi ornamenti, pensò di lasciar modo ad arricchire in seguito l'arca della Beata. « Col tempo, scriveva, se gli potrà mettere cinque figure tonde di marmo o di bronzo e levare li Candelieri ch'io ho fatto. » [1] Isabella d'Este, a cui il Caradosso mostrò il disegno e il saggio de' marmi, e diede a leggere la lettera di Gian Cristoforo, fu contenta assai, e si dichiarò servita ottimamente dallo scultore; e poichè questi le aveva scritto che stava per far viaggio a Roma, ov'era chiamato da Giulio II, la Marchesana si mostrò lieta ch'egli al Papa e ad altri si presentasse come suo *homo et familiare.* [2]

[1] Arch. sudd. — Illma et excell^{ma} Patrona mia obser^{ma} etc. Per Caradosso quale Conduce il vaso mando il disegno de la sepultura dela beata oxanna fatto in modo che quella lo potra Comprendere e per la sua facza davanti e per la testa e Cosi Come lo vederete da vantj el simile sera da laltra parte e cosi per laltra testa io ho fatto un componimento. el quale a mi pare che reuscira molto bene in opera e per che V. S. me a data la liberta chio deba ordinare il tutto io mi sono ingegnato de far la cosa che sia sontuosa modesta e con manco spesa che sia stata possibile. e con mustra di gran Costo e cosi vi mando la mustra dela pietra che serano le quatro Colonne de la qual pietra el moro ne fece fare Certe Colonne che li costarono Cento ducati luna le vero che erano la meta magiori che non son queste. siche V. S. sapia che questa sera onorevol Cosa e caradosso ne informara V. S. per che passo lacordo per le sue mano e per le mie Con M. marchesino etc. e veramente quando questa cosa sia in opera reuscira in modo che sera giudicata di magior Costo el dopio. el resto de le pietre serano la mita de una bella pietra negra e laltra mita di marmo bianco che sera giudicato marmo da Carrara e lavorata in modo che parera dargento di questo. V. S. ne stia di buona voglia ben prego quella che non li voglia mancar de denari ali tempi che o promissi nella scripta che o fatta per che lui con li altri soi lavoranti non mancara de darli finita al tempo promisso acio el prior de roma possa adempire al suo desiderio che dice che venendo a capitulo non si vuol partire da queste bande che lui la vol condurre a mantua e veder la mettere in opera e mettervi il corpo dela beata oxanna Con le sue manu proprie. e cosi sua paternità el patre lectore e li altrj patri che hanno visto questo disegno ne son restati tanto sadisfatti che nulla altra Cosa li haria possuti piu Consolare e gran laude e merito ne acquistara V. S. io gho acomodato un loco dove se habia a fare larme di V. S. che sera molto modesto ancora glie un loco dove se potra mettere uno epigrame in nome di V. S. quale sera da laltra parte dove venira el suo e questa Compositione e fatta in modo che per ogni tempo si potra fare piu richa per che dove vano queli cinque Candeleri Col tempo se gli potra mettere Cinque figure tonde di marmo o di bronzo e levare li Candeleri io ho fatto in questo piu che per mi proprio e in modo ho restrette le cose che per la fe chio porto adio et V. S. che se al presente io ne volessi fare unaltra che non la potria fare con 50 ducati de piu de questo sia per rispecto de dui Colonne che ho trovate in un loco de quelle che furono Cavate per il moro che io lo habute Como in dono. V. S. vedera la Copia de la scritta e li intendera il tutto se gli sera Cosa che a V. S. non piacia quella me advisi e mi perdoni io non o saputo far meglio in questa cosa per la venuta di caradosso. V. S. se degnara avisarmi se da mi resta sadisfatta che magior letitia non potria havere Come io habia la sadisfatione da V. S. che quella sia contenta di quanto o operato subito me aviaro al camino di roma piacendo a dio e per tutto advisaro V. S. acio che quella si vaglia dela mia servitu E quando io sarò al presentia dela santita del papa io megli presentaro Come servo di V. S. esforzandomi di rendere onore a quella in ogni Cosa se la fortuna non mi tratta Come a fatto per il passato e se non pegioro di quello chio mi sento al presente. prego V. S. voglia haver per ricomandata la vostra serva Cataruza tanto piu che lei mi a fatto intendere che le cose passano bene fra suo marito e lei e che lei se ne contenta ma sua madonna gli fa gran guera io ve la ricomando. vivendo da donna da bene e cosi ve ricomando mi proprio bene valete.

Mediolani die 17 septembre 1505.

El servo di V. S.

Joan christofano Romano

[2] Copialettere d'Isabella, 21^{d} Lib. 18.

Jo. Christophoro sculptori

Zo. Christophoro Havemo recevuto la lettera tua insieme col designo et monstra de petra per l'archa de la beata sore Osanna et la scripta del mercato facto, et apresso inteso da Caradosso tutto l'ordine, che m'è stato de gran piacere et satisfactione, et restamo optimamente servite da te. Li dinari non mancharanno a li termini suoi, et adesso seranno numerati a Zo. Bap^{ta} Vismarra li 25 ducati pagati et li altri 25 che se hanno a pagare alla fine de questo. Resta mo' che andando tu a Roma lassi tal ordine che li m^{ri} non possano errare nè manchar de finirla, perchè ultra modo la desideramo.

El vaso de Caradosso è bello et molto ne piace, ma per essere troppo grande da studio l'havemo lassato in sua libertà, et partisse cum bona satisfactione, anchora che non gli habiamo potuto fare quelle careze che desy-

Digitized by Google

E così, lasciate disposizioni perchè i tagliapietra traducessero con fedeltà il disegno, Gian Cristoforo si partì, verso la fine di ottobre del 1505, da Milano. L'arca marmorea nell'anno stesso fu eretta nella chiesa di S. Domenico, come attesta il cronista Amadei; [1] ma oggi non se ne conserva più traccia, e solo da una incisione, data dai Bollandisti, possiamo farci una scarsa idea dell'opera. [2]

Arrivato a Bologna Gian Cristoforo scrisse a Isabella addimostrandole fedele e rispettosa affezione; [3] e Isabella, benchè convalescente, gli rispose ringraziandolo, e animandolo a ricercare per lei cose rare, preziose anticaglie a Roma. La gentilissima donna, bramosa di cose *antique et excellenti*, si mostrava informata delle collezioni romane, delle persone che le tenevano, del modo di trarne qualche pezzo. I suoi ambasciatori, i suoi agenti le davano le più particolareggiate notizie, e si mettevano alla caccia di ogni cosa bella per saziarne l'avidità grande. Bastò che Gian Cristoforo le scrivesse di avere, a compagno nell'andata a Roma, Girolamo Casio, perchè ella di rimando invitasse questo *messere* a inviarle a Mantova un diaspro in cui era intagliato Cristo, disposta ad acquistarlo, se le tornava gradito. Epperciò con gran piacere vedeva il suo scultore ufficiale, il suo consigliere artistico, recarsi a Roma, sicura che di lui avrebbe potuto valersi grandemente. [4] E là difatti, appena arrivato, Gian Cristoforo consigliava l'acquisto di un ca-

deravamo per la infirmità in quale ne trovamo. Hanne promesso mandarne el calamaro, el quale vederemo volentieri.

Se andarai a Roma serimo molto ben contente che al Papa et ad ogni altra persona tu te presenti come nostro homo et familiare come tu sei et volemo sempre cognoscerte, sapendo che ce farai honore, et haveremo piacere intendere che la mutatione de l'aere continui in farti giovamento.

Se in questo tempo te bisognarà aiuto nè favore nostro, non te ne saremo mai scarse. Et bene vale.

Mant. XXVII sept. MDV.

[1] Amadei — *Cronica di Mantova*, ms., II, 505: Nella chiesa di S. Dom^{co} fu tumulata la B. Osanna sotto l'arca marmorea, sostenuta da quattro colonne fatta inalzare a spese dela M^{sa}, entro una cappella della chiesa suddetta, a sinistra in entrando, e ci si leggono queste parole:

Isabella Estensis Marchionissa costantissimae
probitatis notitiam habens Beatae memoriae
posuit a Virginis partu Ann. MDV

[2] *Acta Sanctorum*, IVNII. T. III, Antwerpiae, MDCCI, p. 673.

[3] 1505. 29. 8bre. Bologna — Ala Illma et Exma ma^{na} Marchesana di Mantua Patrona mia obs^{ma} in Mantua.

Illma et Exma Patrona mia Per far parte de mio debito facio intendere a V. S. come io sono a bologna e fra 2, o, 3 giorni spero andare a roma piacendo a dio e gia seria a roma ma la magnifica Ma^{na} bianca rangona me a fatto soprastare alquanti giorni a cio io vada in compagnia del suo secundo figliolo conte aniballe qual manda a roma a star col R^{mo} Cardinal di medici e Mes^{r} bernardo cancelleri del ma^{co} Juliano e venuto per lui e cosi viene in nostra compagnia Mes^{r} Xieronimo da casi el qual fra un mese lui tornara a bologna per tanto se a V. S. acasca valersi di lui e di me quella comandi che ciascuno di noi e desideroso servirvi etc. Quanto me sia doluto del mal di V. S. dio prima el sa perche subito chio lintesi per la via del vismara subito andai a le gratie e trovai il prior di roma Ellettore e li contai il caso e li pregai che volesseno fare e far fare oratione a tutti li frati di quel convento per la recuperatione de la salute di V. S. e cosi statim fu fatto et io feci allora dir tre messe e cosi o fatto a bologna dirne 3 altre o una chiesa che a nome S^{a} maria di galiera loco divotissimo e piu ho fatto voto come io sono a roma andare a le sette chiese in nome di V. S. e cosi faro con farli dire una messa per ognuna a cio dio ve restituisca buona sanita e ve gli conservi lunga mente etc. Lordine de la sepultura io lo lassato perfettissimo per tanto V. S. li facia rispondere li denari a li termini pattuiti che del resto quella sara ben sadisfatta io vo contento per havere inteso che V. S. e ridutta in buon termine che dio ne sia rengraziato poiche a exaudite le giuste prece et bene valete bononie die 29 ottob. 1505.

El servo di V. S. Joan Cristofano Romano

[4] Arch. sudd. — Copialettere d'Isabella d'Este Gonzaga Lib. 18.

Jo. Christ^{o} Romano

Zoanne Christ^{o} Piacene haver inteso per la tua de XXVIIIJ del passato che sij gionto a Bologna per seguire el viagio di Roma dove ti vedemo più volentieri firmare che in alcuno altro loco, sperando che non mancho habbiamo a valerni del servitio tuo che se stessi qua a Mant. Credemo e così ti confortamo che stij attento e diligente per ritrovar qualche cosa antiqua et excellente, conveniente de ornare el nostro studio. E per primo potrai vedere se gli figlioli de q. Jano Zampelini qual intendemo esser morto e che havea molte belle cose ne

Digitized by Google

meo, [1] le descriveva una tavola di bronzo tutta lavorata d'argento alla damaschina con figure antiche, ragionava del Cupido antico che fu inviato a Mantova allora, e là conservato nel secolo XVI come opera di Prassitele. [2]

(Continua) A. VENTURI

havesse alcuna a nostro proposito. Se per ottener simile antiquità te bisognasse favore, poterai como homo nostro redurti al R^mo^ Sr Car^le^ de Sta Praxede, che per lo amore ce porta non ti mancharà de la sua auctorità. E perchè habbi commodità de fartegli domestico lo andarai a visitare, e far riverentia da parte nostra, como serrai gionto a Roma sotto fede de la littera di credencia che ti driciamo qui alligata; e mentre che'l Brognolo starà a Roma, occorrendoti cosa bona potrai conferire cum lui che 'l non mancharà insieme cum ti de satisfarmi. Facto che haverai mercato, a nostro beneplacito, de le cose ni avisarai, che noi poi contentandoni d'esse te remettaremo el modo de li denari.

Se non sei partito anchor da Bologna dirai a Hieronymo Casio che 'l voglia mandarmi per il presente cavallaro quello suo diaspi dove è intagliato Christo, perchè lo volemo revedere e piacendoni lo pagarimo per el dovere.

Restamo bene satisfacte de l'ordine hai posto a la perfectione de l'archa, noi non mancharimo de respondere a li maestri li dinari a li termini soi.

Siamo certissime che dil male nostro habbi sentito dispiacere perchè noi ti amamo, e se hai sporte orationi e voti a Dio per la salute nostra è proceduto da animo fidele et cognoscente, il che havemo molto ben gustato. Siamo per gratia de Dio reducte in bon termine e procedemo de bene in meglio. Vatene in pace et te auguramo bona convalescentia.

Mant. (senza data, *ma sta nel copialett. dopo una lett. del 23 ott. 1505 e prima di un'altra del 2 nov).*

[1] 1509. l. xbre — Roma — Ala Illma et Exma S^ra^ et P^na^ mia la S^ra^ marchesana di Mantua.

. . . . . Post scripta. Anchora che sapia V. S. havere la mente applicata ad altro che a cose antiche, pur havendomi Jo. Christophoro laudato un cameo che non è de molta grandeza cum due anetre facte per man de bon maestro et da la natura dato tuti li colori de le pene, lo ho tolto per XX duc. per quella a la quale lo mandaro fra pochi dì per un mio servitore, et spero li debba satisfare per essere etiam stato laudato da altri per bella cosa. . . . . .

Roma p° novembris MDVIIIJ.

de V. S. Schiavo fidel Lud^co^ Brognolo

[2] A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova.* Modena, 1885. LUZIO, *Lettere di fra Sabba de Castiglione* (Arch. stor. lombardo).

Digitized by Google

UN AVORIO DEL MUSEO VATICANO

STUDIO ICONOGRAFICO

RA i preziosi oggetti del Museo cristiano annesso alla Biblioteca Vaticana, nella seconda vetrina, a destra di chi entra nella sala, notasi un dittico d'avorio, il quale mi pare specialmente degno di studio pel ciclo di rappresentazioni cristiane che vi son figurate.

Parecchi de' monumenti ond'è ricchissimo questo museo non hanno ancora avuto adeguata illustrazione [1] e sarebbero degni che alcuno, versato nella storia dell'arte medievale, si ponesse all'opera, sia per ordinarli secondo un concetto scientifico, sia anche per disporli in modo che si potessero veder meglio, e ne facesse un nuovo ed ampio catalogo, giacchè quello manuale, pubblicato dal Barbier de Montault, assai poco può corrispondere alle esigenze degli studiosi, non essendo che l'abbozzo d'un grande lavoro che deve farsi solo quando sarà ordinato il museo. [2]

Il Dittico, che nella vetrina sta accanto a quello celebre di Rambona eseguito nel IX secolo, contiene 12 rappresentazioni, 7 per tavoletta, disposte a due a due, le quali cominciano dall'Annunciazione di Maria e finiscono col Giudizio finale, comprendendo la Nascita di Cristo, l'Adorazione dei Magi, la Purificazione, la Crocifissione, la Deposizione, la Resurrezione, il *Noli me tangere*, l'Ascensione, la Discesa al limbo e la Trinità. Esse sono ad alto rilievo e divise l'una dall'altra da colonnine appena accennate, le quali non sostengono archi acuti trilobati, come in generale negli avorî appartenenti alla stessa famiglia, ma una specie di disadorno architrave. Allo scultore

[1] L'avorio di cui parlo fu pubblicato il secolo scorso nel terzo volume del *Thesaurus veterum Diptychorum* del Gori (Tav. 38); ma dal disegno affatto fantastico non si può farsi la minima idea del suo stile. Erroneo è poi il giudizio ch'ivi ne è dato, poichè esso non è certo lavoro italiano del secolo XIII. Il Westwood (*A descript. Catalogue of the fict. ivories*, pag. 349), notando quest'avorio, ricorda anche la riproduzione di esso negli *Annales archéol.* del Didron (Vol. XXVII, 3 fasc., tab. annex.); ma pochissimi in Italia conoscono gli *Annales*, ed il mio studio, prendendo le mosse dalle singole rappresentazioni di questo importantissimo avorio, si svolge specialmente sull'iconografia cristiana nella scultura del secolo XIV. Non ho trovato in commercio la fotografia del Simelli (serie del Parker, n. 134). Un altro avorio che si pubblicherà nel prossimo fascicolo non fu, ch'io mi sappia, mai pubblicato in nessuna Rivista.

[2] Il chiarissimo comm. De Rossi, che n'è l'attuale Direttore, avrebbe da molto tempo intenzione di accingersi a quest'impresa; ma le molte sue occupazioni ed altre difficoltà non gli hanno ancora permesso di tradurre in atto l'idea. Fatto da lui, per quell'acume e quella solidità di giudizi che lo distinguono, questo ordinamento riuscirebbe certo quale non si potrebbe aspettare da altri in Italia. Intanto io gli debbo essere gratissimo delle molte cortesie usatemi tanto per questo che per altri miei studî.

Digitized by Google

sembra importasse di figurar molte storie e non di perdere lo spazio negli accessorî. Che il lavoro sia molto finito, non si può dire, e neppur si può dire che in generale le teste abbiano grande varietà ed espressione. Ma la minor finitezza è in parte scusata dal fatto che l'artista si trovò costretto a lavorare su figure troppo piccole, dove male poteva adattarsi quel fare largo e quella composizione piena di movimento; due proprietà le quali, come vedremo, quest'avorio ha affatto comuni con altri consimili. Esaminato ne' suoi caratteri generali, esso ci presenta molta semplicità di composizioni, giustezza di forme, eleganza di mosse, spinta però il più delle volte fino ad una esagerata ricercatezza e leziosaggine, mirabile varietà e naturalezza nello sviluppo dei panneggiamenti, e un sentimento assai vivace nell'interpretazione dei fatti evangelici; ma è manchevole l'espressione dei volti, e ne' tipi, che, presi ciascuno separatamente, hanno caratteri spiccati ed originali, è pochissima la differenza quando si confrontino insieme. Tanto per queste ragioni, quanto per lo speciale svolgimento di ciascuna composizione, si può con sicurezza affermare che questo avorio appartiene all'arte francese della prima metà del secolo XIV.

Già nel secolo XIII, tanto in Francia, in Germania ed in Inghilterra, quanto anche, ma ancora con minore sviluppo, in Italia, la scultura in avorio era assai fiorente, seguendo anch'essa tutte le fasi e i progressi per cui la grand'arte, avvivata da un forte sentimento e spinta innanzi dalla foga febbrile con cui dovunque sorgevano dei grandiosi monumenti, rapidamente passava. Se non che in Italia il rinascimento dell'arte, tanto nella Puglia che nella Toscana ed in altri luoghi, si andava svolgendo non soltanto colla ricerca del vero, ma eziandio con quella delle forme più nobili e maestose direttamente ritratte dai monumenti antichi noti in que' tempi; in Francia invece e nelle altre regioni, solo coll'imitazione della natura si giungeva a dar vita sia alle forme stereotipate dei vecchi soggetti religiosi, sia a nuovi soggetti derivanti e dalle storie e leggende profane, e dalle idee e dai costumi del tempo. Ma mentre in Francia pei soggetti religiosi (giacchè soltanto di questi noi dobbiamo occuparci), ravvivati collo studio del vero gli antichi motivi e trovatine pure di nuovi, avvenne come per certi atteggiamenti del pensiero nella lirica trobadorica e nell'epica romanzesca, che di quelli si sia poi stati paghi e non si sia badato più se non che a lenocinii di forma, o ad una impronta più rude di realismo, sicchè la scultura monumentale, dopo aver toccato nel secolo XIII le maggiori altezze, andò nel secolo XIV perdendo sempre più, se non di realtà, certo di nobiltà e di purezza; in Italia invece quest'arte, sia perchè costituita di più complessi elementi, sia anche per un certo impulso datole poi dalla pittura, che in Giotto e nei senesi avea trovato i grandi geni innovatori, continuò sempre nella sua via di progresso.

Non si può dir tuttavia che anche nel secolo XIV non siano stati eseguiti in Francia dei bei lavori in avorio, giacchè, prima di tutto, la scultura di piccole proporzioni poteva più che la statuaria monumentale adattarsi alle nuove tendenze, ed in secondo luogo si deve affermare che specialmente nello svolgimento de' soggetti religiosi essa conservò grande semplicità e chiarezza; cosa che ci apparirà evidentissima anche dallo studio del nostro avorio e dai confronti a cui ci richiamerà continuamente l'esame delle singole rappresentazioni ch'esso contiene.

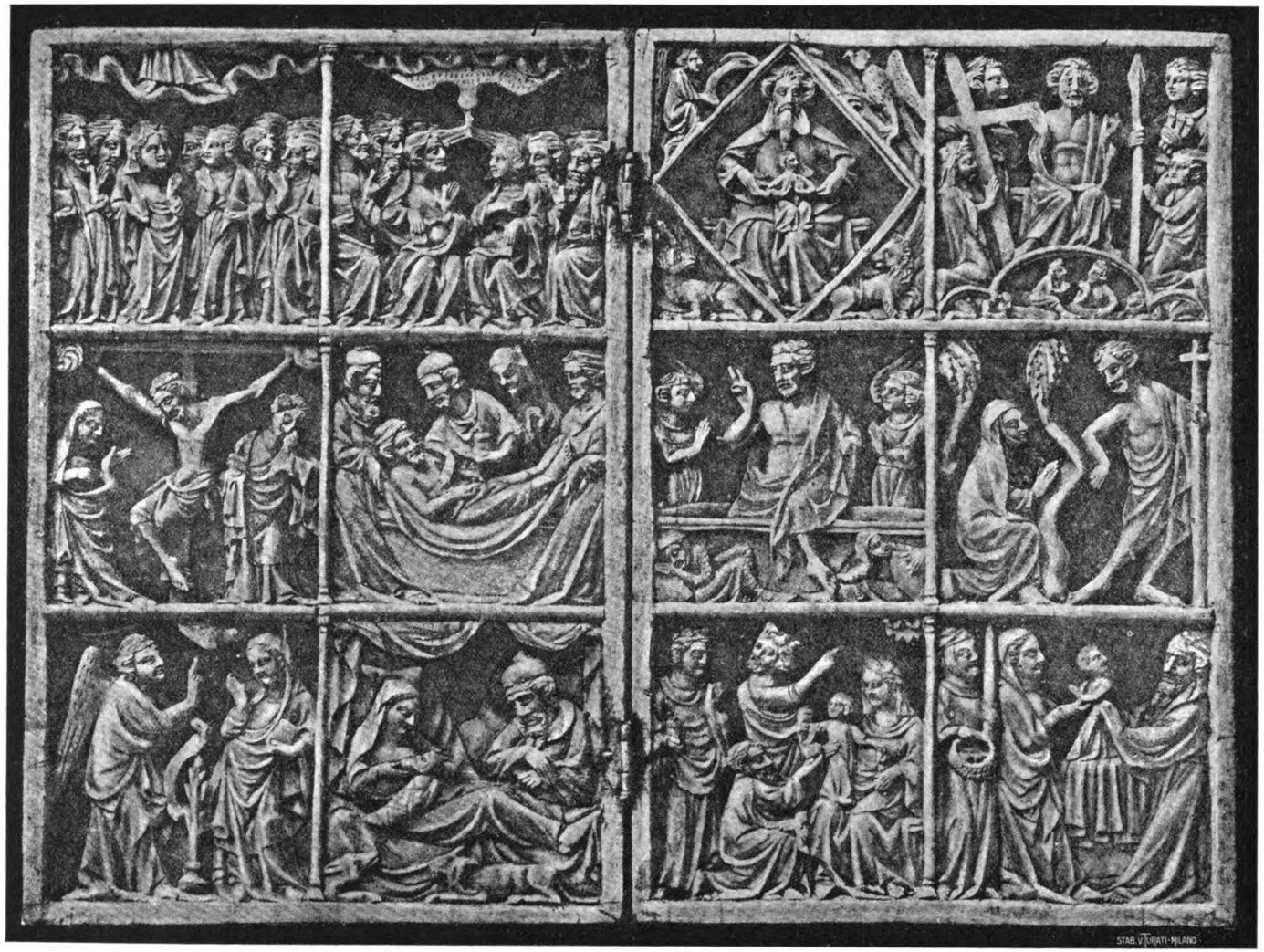
Delle quali s'apre la serie coll'Annunciazione di Maria.

È questo un soggetto che, sebbene consti di due sole figure, fu tuttavia interpretato assai diversamente dall'arte medievale. Non solo gli Evangeli sinottici, ma anche gli apocrifi e gli scritti de' Padri poterono ispirare gli artisti nella trattazione di esso, e l'arte antica, donde la cristiana prese le mosse, potè sempre dare a quelle due figure, oltre la forma, che attraverso al medio evo andò imbarbarendosi e modificandosi, anche tutti quegli atteggiamenti e quelle espressioni che più s'adattavano ai singoli momenti in cui l'azione si svolge.

L'Angelo, che nella pittura del cimitero di Priscilla, eseguita nel II secolo ed ora irriconoscibile, [1] è di prospetto, senz'ali, per nulla somigliante ad un genio o ad una Vittoria alata, come si figurò più tardi, si pose quindi (fuorchè nel mosaico di Santa Maria Maggiore, in cui appare, secondo me, molto evidente l'analogia ch'esso ha con quello del cimitero ricordato) quasi sempre di fianco, in piedi, e, alato o senz'ali, sia che nella sinistra tenga il bastone viatorio, ovvero una

[1] Cfr. GARRUCCI: *Storia dell'arte cristiana*, vol. II, tav. LXXV.

Digitized by Google



AVORIO DEL MUSEO VATICANO

Digitized by Google

falda del manto (Cimitero di Priscilla e Santa Maria Maggiore), o, come si usò fin dal XII secolo, un cartello spiegato, sempre nel medesimo gesto oratorio tramandato dall'arte antica: una gamba più o meno portata innanzi, ed il braccio destro alzato verso chi ascolta, essendo l'indice ed il medio disteso, oppur congiunti il pollice coll'anulare. Maria invece, tanto nell'espressione de' sentimenti che nella mossa, fu con molto maggiore varietà imaginata. Questa leggiadra figura che sì nei primordi dell'arte cristiana, che verso la fine del medio-evo fu rappresentata seduta, in pieno medio-evo appare spesso in piedi, mentre cominciando dal secolo XIII si vede assai di frequente, e ciò nell'arte italiana, anche inginocchiata. Essa è o senza alcuna cosa fra le mani, secondo l'ispirazione degli Evangeli sinottici, o, secondo l'ispirazione degli apocrifi, col fuso ed il refe, o col lavoro di porpora, o coll'idria mentre va oppure sta per attingere acqua da un pozzo o da una fonte, ovvero finalmente, ma assai tardi, col libro delle preghiere. L'atteggiamento suo può essere, o di spavento, e questo, pur secondo l'arte antica, consisteva nell'alzare e ritirare al petto le mani aperte, portando alquanto indietro anche il busto, mentre gli occhi si volgono di sbieco, inorriditi verso l'oggetto che eccita questo sentimento; o quello di meraviglia e di dubbio, il quale, più tranquillo, poco differisce dal primo, soltanto che la testa s'abbassa alquanto di più e gli occhi sono più calmi; o finalmente quello d'umile rassegnazione, che, pur trattato dall'arte antica, si usò generalmente esprimere col portare indietro una mano spiegata, alzato alcun poco il braccio di fianco, e premendo coll'altra mano sul petto, mentre il capo è alquanto chinato innanzi ed il busto eretto; oppur coll'alzare e portare al petto al rovescio ambedue le mani aperte.

Nell'Annunciazione scolpita sul nostro avorio, l'Angelo è coperto da tunica e da un lungo manto che scende giù con un partito di pieghe largo, vario, naturale, e va a formare a terra delle rigonfiature e dei seni molto profondi e bene intesi, se non del tutto finemente eseguiti; gira sul petto, quasi sostenendo il braccio destro che ne esce ignudo nell'atto di chi parla, teso l'indice verso l'alto, e forma perciò un altro partito di pieghe assai bene intersecate e girate, a masse abbondanti, con rientrature profonde e di ottimo effetto. Il volto giovanile ha la bocca mossa per parlare e gli occhi, molto duramente incisi, colle pupille troppo grosse, fissi su Maria; i capelli tagliati sulla fronte girano abbondanti in una sola ciocca inanellata intorno alle orecchie; si torce alquanto sul collo la testa, col mento, un po' grosso, innalzato e protratto; si torce anche il braccio sinistro, la cui mano è leziosamente piegata tenendo il cartello che dovrebbe mostrare scritto il saluto a Maria; si curva leggermente il corpo, e la gamba destra pure studiatamente mossa, fa un passo innanzi grazioso. La mano è lunga e stretta ed il braccio estremamente sottile. Un'ala è tenuta quasi raccolta e l'altra al modo spesso usato dai bizantini, stesa orizzontalmente all'altezza del capo e dietro di esso, certo senza verità, ma forse perchè fosse ottenuto maggior movimento di linee.

Maria, vestita di tunica e manto che le copre il capo, tenendo nella sinistra un libro, alza il braccio destro e ne ritira al petto la mano spiegata, indietreggiando col busto e protendendo il capo che china alquanto a terra, in atto di meraviglia e timore. È dunque espresso il primo momento del fatto. In identico atteggiamento noi la troviamo un'altra volta scolpita sull'avorio stesso nella scena dell'Ascensione di Cristo. Ivi certo non è espressa che la meraviglia. Gli stessi pregi e gli stessi difetti sì d'esecuzione che di stile, notati nell'Angelo, valgono anche per questa figura, come per tutte le altre delle composizioni che verremo studiando. I moti dell'animo non sono espressi nei volti, ma soltanto coi gesti; i quali, come dissi, sono talvolta assai ricercati, talvolta esagerati. E tale mi pare appunto questo di Maria. C'è ancora della rozzezza nell'esecuzione tecnica: son male intese le estremità, sono alquanto grosse le teste, e gli occhi hanno la cornea troppo fuori dell'orbita e son fatti tutti nella stessa maniera. Fra l'Angelo e Maria sta su di un vaso posato a terra una palma di giglio,[1] e sopra, la colomba si libra colle ali aperte verso il capo, o meglio, verso l'orecchio della Vergine.[2]

[1] Il vaso de' fiori credo che incominci a comparire in questa scena soltanto nel secolo XIII; poi divenne indispensabile. Era forse un'applicazione del passo d'Isaia (XI, 1): *Un germoglio uscirà dalla radice di Jesse, e un fiore s'innalzerà dal suo gambo.*

[2] Per la direzione del raggio e della colomba verso Maria, cfr. quanto scrissi in un articolo pubblicato sull'*Italia artistica illustrata*, anno IV, nn. 5 e 7.

Digitized by Google

Questa sola composizione potrebbe bastare per dimostrare che il nostro dittico è lavoro francese del secolo XIV, poichè rivela un'arte che potrebbe quasi chiamarsi la caricatura di quella cosidetta gotica del secolo antecedente, in cui, come ho detto, specialmente in Francia, l'arte del medio evo era arrivata al suo apogeo.

Su di un altro dittico d'avorio, le cui tavolette separate, poste entro la stessa vetrina del Museo vaticano, si vedono ai lati di quell'altro avorio bellissimo, rappresentante la deposizione dalla Croce e che si dice fatto su un disegno di Michelangelo, troviamo per la scena dell'Annunciazione quasi lo stesso motivo di composizione e nelle figure gli stessi gesti che abbiamo sopra descritti. L'Angelo è quasi di prospetto, ma gira il busto ed il capo verso Maria, tenendo alzata con movimento assai composto la mano destra coll'indice teso, ed abbassata la sinistra col cartello spiegato. Maria, vestita di tunica e di manto che le copre il capo e, scendendo per la spalla sinistra sotto al gomito del braccio, va pure a coprirle da sotto il petto, come nella figura descritta più sopra, il davanti della persona, tiene nella sinistra il libro chiuso appoggiato al petto ed alza la destra chinando alquanto il bel viso un po' sorridente, quasi in atto di dubbio e di meraviglia. In quest'avorio troviamo nobiltà e purezza di forme, leggiadria ed espressione nei volti ideali, semplicità e naturalezza nei panneggiamenti, ove non è già ricercato con solchi profondi come si fece nel secolo XIV avanzato, l'effetto di chiaroscuro, ma soltanto la verità. Le figure sono alquanto lunghe e sottili, ma belle e di giuste proporzioni, nè i corpi son sacrificati all'effetto dei panneggiamenti. Esso ha in tutto lo stile di quel trittico pubblicato dal Labarte (*Histoire des Arts industriels au moyen âge*, tomo I, pl. XVIII) ed erroneamente, io credo, da lui giudicato lavoro italiano del secolo XIV. [1] In questo tempo troviamo in Italia, o delle sculture di assai poco valore artistico, oppure altre le quali, sia che provengano direttamente dai Pisani e dalla loro scuola, sia che trovino l'ispirazione nelle pitture di Giotto e dei giotteschi o dei senesi, hanno, in generale, o forme più energiche e caratteristiche, oppure più gentili e ideali di quelle stesse che incontriamo in questi due avorî, che io, anche per ragioni iconografiche, come vedremo in seguito, mi accontento di ascrivere all'arte gotica della seconda metà del secolo XIII. Nel secolo XIV non si mantenne nelle scuole d'oltr'Alpe, in generale, quella semplicità ed eleganza di forme caratteristiche dell'arte gotica del secolo antecedente; poichè, parlando dei soggetti religiosi dove non poteva pienamente adattarsi lo studio e la ricerca minuta del vero, per il quale, allargata la sfera dei temi da svolgersi, s'eran posti anche per influenza dell'arte fiamminga, gli artisti di questo tempo, a furia di ritornare sulle solite forme, a furia di ingentilirle, si è caduti nel lezioso e nel languido e, potrei quasi dire, nel barocco, senza che in questo campo fossero mai tentati nuovi motivi. Ed è certo a notarsi la grande povertà di forme che si manifesta in quasi tutti gli avorî francesi del secolo XIV; avorî che, presi ciascuno separatamente, mostrano (salvo i difetti già notati) un'arte quasi consumata nel trattar la figura, nel piegare le vesti, ed anche talvolta nel dare espressione ai volti! L'Angelo e la Madonna annunziata si ripetono tali quali li abbiamo notati nell'avorio che noi pubblichiamo, cogli stessi atteggiamenti, cogli stessi partiti di pieghe, composti nello stesso modo, anche in un altro avorio, dato in luce dal Labarte [2] e che mi pare di più eccellente lavoro che il nostro. Soltanto nell'Angelo, il cui panneggiamento è identico a quello dell'Angelo sopra descritto, la leziosaggine è spinta ancora più oltre, essendone più esagerate le mosse del capo e del braccio destro. In Maria il manto non gira attorno al corpo, ma resta aperto davanti, così appunto come nell'Annunciazione d'un altro avorio, polittico, che io credo d'epoca alquanto anteriore e che il Labarte, il quale lo pubblica (pl. XV, *op. cit., vol. cit.*), stima lavoro italiano, mentre, come anche in seguito si potrà dimostrare, deve pur esso ritenersi lavoro gotico e forse francese con influenza fiamminga, del secolo XIV, al pari di quel

[1] Un polittico della collezione Basilewsky di stile affatto uguale e di cui, come dei due altri or ricordati, avremo spesso occasione di parlare, si trova pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts* (Vol XIX, anno 1865, pag. 428), ed ivi dal Darcel giustamente attribuito al secolo XIII. In esso, Maria annunciata fa lo stesso movimento che nel bell'avorio summentovato del Museo Vaticano.

[2] *Histoire des Arts industriels*, vol. I, tav. XIV. L'avorio faceva parte della collezione Soltikoff. Catalogo del 1861, n. 253.

Digitized by Google

polittico di stile affatto simile, conservato nel museo vaticano e nella stessa vetrina in cui si trova il dittico che mi sono posto ad illustrare. In questi due polittici la tavoletta di mezzo è ad alto rilievo. Nel primo, in quello cioè pubblicato dal Labarte, v'è scolpita, sopra, la Crocifissione, ed abbasso la Vergine col bambino in piedi sulle sue ginocchia, tra due Angeli che reggono ciascuno un candeliere (motivo più proprio dell'arte francese che di quella italiana); nell'altro è figurata soltanto Maria coronata da un Angelo che scende dal cielo sopra il suo capo, la quale porge un fiore al figlio divino, ch'è pure in piedi sulle sue ginocchia; le altre tavolette, anch'esse come quella di mezzo ornate ad arcate in istile gotico, sono a bassissimo rilievo, e le composizioni di ciascuna storia, gli atteggiamenti e il modo di panneggiare sono ne' due avorî affatto identici, come nello stesso modo furono in ambedue dorati tanto i capelli che le vesti delle figure. Nell'Annunciazione, Maria è nel solito atteggiamento di timore e con un libro nella mano sinistra; ma l'Angelo, per lo stretto spazio concesso a questa composizione, è librato in aria; la colomba si dirige verso il capo di Maria, ed a terra è posto il vaso col giglio. Alquanto diversa che nei due dittici sopra ricordati è la trattazione dei capelli; i volti, che non differiscono per tipo, hanno maggiore espressione, e si nota maggior finezza nell'esecuzione del lavoro; onde mi par giusto l'affermare che questi due polittici sono di un'epoca che sta tra il secolo XIII ed il XIV.

L'arte italiana, verso la fine del XIII e nel secolo XIV, pur volendo in parte consentire nell'opinione del Courajod, che dopo Nicola Pisano essa si sia alquanto piegata all'influenza dell'arte gotica, supera di certo, in molti esemplari, l'arte francese per la forma nobile e maestosa data alle singole figure e per la varietà e novità de' concepimenti nelle composizioni. In questa scena dell'Annunciazione, l'Angelo, pur mantenendo, in generale, il medesimo gesto oratorio [1] di cui abbiamo parlato, contrariamente alla tradizione dell'arte sì bizantina che carolingia, la quale, specialmente per certi motivi, perdura di più, sebben ravvivata, nell'arte francese, si pose generalmente in ginocchio davanti a Maria; [2] certo per indicare la immensa venerazione che ogni essere doveva portare alla donna destinata ad esser madre di Dio. E ciò combina mirabilmente coll'altissimo culto tributato in questi tempi a Maria, ed in ciò si riflette eziandio quel rispetto gentile che, molto più spiritualmente ormai de' francesi, gli italiani accordavano alla donna in generale. Maria è ora figurata in diversi modi, o in piedi, o seduta, o inginocchiata, ed è colta ora in uno, ora in un altro momento dell'episodio, e ad ogni singolo momento gli artisti italiani non le diedero un atteggiamento stereotipato, ma quello che, secondo il concetto di ciascheduno, per una geniale osservazione del vero, più le si conveniva. Nè erano i soli gesti che dovevano esprimere le interne emozioni, ma anche i tratti del viso e quelle particolari contrazioni di muscoli, specialmente degli occhi e della bocca, le quali, colte dal vero, doveano manifestare particolari sentimenti.

Nel quadro per esempio assai caratteristico di Lippo Memmi nella Galleria degli Uffizi, già accennato in una nota, Maria, di figura assai slanciata, seduta su trono, vestita di tunica e manto che le copre il capo, il quale è adorno d'una specie di stefane d'oro e di pietre preziose, col volto di forma ovale, dagli occhi a mandorla molto lunghi ed alquanto rialzati alle estremità esterne,

[1] Non sempre in Italia si diede all'Angelo il gesto oratorio, chè anzi noi troviamo talvolta questa figura, come p. es. nell'Annunciazione scolpita da Giovanni Pisano sull'altare maggiore della cattedrale d'Arezzo, colle mani in croce sul petto, quasi in atto di sommessione a Maria, che è già persuasa di fare il volere di Dio. Talvolta anche il gesto oratorio è modificato, come nel quadro di Simon Memmi agli Uffizi, in cui l'angelo, coronato il capo di alloro, coi ginocchi a terra, e le ali spiegate, non alza nè stende di molto il braccio come nel motivo classico conservatosi nel medio evo. Il volto è leggiadrissimo ed è così atteggiato, muove la bocca e guarda in tal modo Maria, che par veramente che parli.

[2] Nell'arte bizantina medioevale, mai nell'Annunciazione, rarissime volte in altre composizioni, si trova una figura inginocchiata su d'un solo ginocchio: ne conosco soltanto degli esempi nel *rotolo di Giosuè* alla Vaticana, il quale, essendo forse una copia del VII secolo d'un originale forse del secolo IV o non più tardo del V, conserva affatto i motivi dell'arte classica antica. Così si trovano altri esempi in altre miniature derivate da quello, o da altri dello stesso tempo di esso. Nell'arte orientale c'è la figura prostrata a terra, oppure in quell'atto di umile venerazione, che consiste nel piegare innanzi una gamba e spingere molto indietro l'altra, protendendo di molto il corpo ed alzando il capo verso la persona cui è reso omaggio.

Digitized by Google

dal naso lungo e sottile (tutti caratteri speciali dell'arte toscana di quel tempo, ma particolarmente senese), esprime assai bene il suo profondo turbamento, tanto per il volger circospetto delle pupille verso dell'Angelo, come per la mossa della bocca a cui si piegano abbasso le estremità. Aggiungasi poi che anche l'atteggiamento n'è indovinatissimo, poichè, seduta quasi di profilo, con mossa vivace gira di prospetto il busto, chinando alquanto il capo sulla spalla destra e volgendolo spaventata verso dell'Angelo, mentre prende colla destra mano una falda del manto e cerca con essa di coprire il viso.[1] Nella sinistra ha il libro a cui tiene il segno col pollice, poichè all'apparire dell'Angelo, ella, secondo il concetto del pittore, era intenta a pregare.

Nel secondo momento, quando cioè Maria risponde meravigliata di non conoscere nessun uomo, è figurata la vergine tra i bellissimi bassorilievi della Cattedrale di Orvieto. È in piedi dentro di una specie d'edicola che simboleggia la casa, di prospetto, col capo, coperto dal manto, un po' chino verso l'Angelo inginocchiato dinanzi a lei, cui fissa gli occhi e dall'espressione di essi e della bocca par che gli manifesti i suoi dubbi; e tale interpretazione è pur resa chiara dall'atteggiamento sia del capo come delle braccia, poichè alza un po' di fianco il gomito destro, mentre colla mano dinanzi al petto tiene inconsciamente una falda del pallio che le avvolge il corpo. Ha nella sinistra, il cui braccio è spinto alquanto indietro, il libro chiuso e appoggiato sul ginocchio destro, poichè anche questo, con un movimento classico caratteristico che gli artisti francesi non poterono studiare sui monumenti antichi, ma ripeterono perchè tramandatosi attraverso al medio evo, è portato innanzi, formando così sul manto delle bellissime pieghe girate e rientranti, le quali fanno un bel contrasto con quelle verticali e pur varie della tunica che le arriva ai piedi. Tali partiti di pieghe, quantunque in diverso modo interpretati, conobbe pure l'arte gotica del secolo XIV e ne ricavò, come vedemmo, degli ottimi effetti; ma sotto di esse si stenta a rilevare la struttura dei corpi, poichè, certo per ottenere gran forza di chiaroscuro, furono troppo approfondate. Nella figura descritta, come in generale nelle altre dei Pisani e della loro scuola, la struttura del corpo ci apparisce vigorosamente concepita ed intesa, come quasi nelle sculture dell'arte classica e più che in quelle francesi del secolo XIII.

Ma piuttosto che esprimere lo spavento ed il dubbio, gli artisti italiani del secolo XIV preferirono di dare alla Vergine quegli atteggiamenti che corrispondono all'umile sommessione. Così si figurò Maria annunziata dall'Angelo nei primi secoli del Cristianesimo (cimitero di Priscilla); così l'imaginò Dante scolpita nel Purgatorio, e sviluppando questo tema, sì i poeti che gli artisti avevano maggior campo di manifestare nella figura di Maria tutta la gentilezza e la grazia femminile e di esprimere quei soavi sentimenti che riscaldavano le poesie del dolce stil nuovo.

Ognuno conosce la leggiadra Annunciazione dipinta da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova: è quindi inutile che la descriva; spigolerò soltanto fra le sculture. Giovanni Pisano, o qualche suo scolaro, nel timpano dell'arco che sta sopra al ritratto di Onorio IV nell'altare maggiore della Cattedrale d'Arezzo, figurò, come accennai in una nota, l'Angelo in ginocchio, quasi di prospetto, colle braccia incrociate sul petto in segno di ossequio a Maria, come a colei che, mediante il suo assenso, stava per divenir Madre di Dio. Maria, a cagione dello spazio, è di maggiore statura che l'Angelo; seduta quasi di prospetto, piega alquanto il busto ed il capo verso il messaggero celeste: l'espressione del viso corrisponde all'atteggiamento, perchè naturalmente l'artista scolpì la bocca alquanto allungata, le guancie contratte, gli occhi semiaperti, come se sorridesse soavemente assentendo alla volontà di Dio; l'atteggiamento poi è leggiadrissimo e naturale, giacchè, tenendo colla sinistra il libro aperto sulle ginocchia, porta con grazia, ma non leziosamente, la destra al petto. Come in tutte le sculture de' Pisani, anche qui, sebbene il lavoro dell'altare sia un po' rozzo, e specialmente nelle grandi figure si possan notare dei gravi difetti, e nell'Annunciazione di cui parliamo si debba osservare che in particolar modo la gamba sinistra piegata dell'Angelo è troppo piccola e bassa, è però sempre conservata una forte caratteristica ne' tipi e nelle forme che senza mollezza, ma robustamente interpretano il vero; e i panneggia-

[1] Tale atteggiamento fu pure usato da Duccio di Boninsegna nel quadro n. 1139 della *National Gallery*; se non che in questo la Vergine è in piedi.

Digitized by Google

menti si svolgono in generale naturalmente ed indicano assai bene, come se vi spirasse il sentimento classico, le forme del corpo.

Una particolarità assai degna di nota è la stefane che recinge tanto il capo di questo come degli altri angeli, il cui tipo è pur sempre classico ed ideale. Non è dunque vero che i Pisani dopo Nicola si sian del tutto formati nell'arte gotica; essi interpretano liberamente il vero e tengono di mira le opere antiche; onde il fiorimento della scultura in Italia, per mezzo specialmente dei Pisani, si può dir parallelo, non derivato dall'arte gotica; la quale potè soltanto introdurre nell'arte italiana qualche motivo stilistico ed iconografico, come in seguito vedremo.

Con arte più debole, ma con un'assai finita esecuzione, rappresentò più tardi questo terzo momento dell'Annunciazione Giovanni Balducci, probabilmente discepolo d'Andrea Pisano, nel pulpito della Chiesa di Santa Maria in Prato a San Casciano. L'angelo è inginocchiato nell'atto del saluto, tenendo spiegato colla mano sinistra che posa sul ginocchio, il cartello colla scritta: *Ave Maria* ecc. In un altro riquadro, Maria, seduta di prospetto, in tunica e manto che le scende dal capo, rivolge il graziosissimo volto e gli occhi verso dell'angelo, portando la destra al petto e posando la sinistra sul ginocchio. Sul libro aperto sul leggio che sta sopra ad una specie di sgabello, su cui sta pure il vaso con rose e gigli, si legge l'*Ecce Ancilla Domini,* che indica l'assenso. È una scultura, come dissi, assai finita, curata in tutti i più minuti particolari, forse un po' trita, forse un po' troppo leccata; [1] ma negli atteggiamenti non v'è leziosaggine, e la grazia dei volti, i cui occhi sono lunghi ed a mandorla, colle pupille forate, risente dell'arte senese e prenunzia Mino da Fiesole.

Con arte più robusta e con un fare che ricorda quello della pittura giottesca, interpretò il terzo momento dell'Annunciazione nel Tabernacolo della Chiesa d'Or San Michele a Firenze, l'Orcagna. L'angelo colla stefane sul capo, di tipo classico, con capelli lunghi e arricciati sopra le orecchie, intorno alla fettuccia della stefane, è inginocchiato nel solito atteggiamento, portando colla sinistra un giglio: Maria gli siede di fronte, quasi a noi di prospetto, tenendo fra le ginocchia il libro aperto colla scritta: *Ecce Ancilla.* Veste tunica e manto che, al pari che nella scultura testè descritta, non è portato tanto innanzi sul capo, ma ne lascia scoperto metà. Il capo si volge con mossa graziosa, chinato leggermente sulla spalla destra, verso dell'Angelo. Il volto non tanto soave, ma molto espressivo, sorride naturalmente, mentre indica la rassegnazione, poichè le estremità della bocca sono alquanto alzate fra i solchi prodotti dalla contrazione delle guancie. Le braccia sono incrociate sul petto. Lo stile di queste belle figure è largo e grandioso; spaziosi sono i panneggiamenti, giuste le proporzioni dei corpi, nobili gli atteggiamenti, naturali le espressioni; il lavoro non è però molto finito.

Da questi esempi e da altri molti che potrei riportare e che anzi riporterò per lo studio delle altre rappresentazioni del nostro avorio, possiamo subito constatare come nella scultura italiana si trovino ancora molte incertezze ed ineguaglianze, e come essa non abbia del tutto tracciata dinanzi a sè una stabile via; ma vi si vedano sempre dei nuovi tentativi e delle forme nuove, vi si riscontri tanto nell'iconografia quanto nello stile e nell'esecuzione quella varietà che proviene, non dalla semplice imitazione di un'altra arte, come sarebbe la gotica, ma dalla continua ricerca di nuovi ideali nello studio del vero e dell'antico; quella vitalità per la quale con un progresso ininterrotto essa potè seguire una via di perfezionamento.

Passiamo ora a parlare sulla rappresentazione della Nascita di Cristo, la quale nel nostro avorio è molto caratteristica e merita di essere a lungo considerata.

Maria è di fianco, ma col busto più che di profilo, mezzo giacente sopra d'un letto su cui è steso un lenzuolo, con cuscino alla testa e coi piedi ignudi, vestita di tunica e manto che le copre anche il capo. Ha la mammella sinistra scoperta, ed il bambino Gesù fasciato vi succhia il latte, tenuto alquanto alzato sulla schiena e sul capo dalla mano e dal braccio sinistro della Vergine, la quale pure porta dolcemente alla mammella e sotto al mento di Gesù la destra, come quella figura di Madonna pure lattante, eseguita in mosaico nel XII secolo sulla facciata di Santa Maria

[1] I capelli dell'Angelo sono tirati indietro a ciocche ondeggianti, fra l'una e l'altra delle quali sono incavati profondamente col trapano dei solchi; le vesti sono ornate con un finissimo ornato.

Digitized by Google

in Trastevere a Roma. Seduto di fianco a lei, più indietro, S. Giuseppe, d'un tipo affatto diverso da quello dell'arte bizantina e della italiana, ma ch'è proprio dell'arte gotica, con una specie di berretto frigio sul capo, con baffi e barba lunga e ondulata, divisa in due punte, coi capelli pure lunghi e ondulati, dei quali una ciocca esce dal berretto sulla fronte, e due altre molto folte sopra e dietro alle orecchie, come nell'Angelo dell'Annunciazione; vecchio d'aspetto, ma non decrepito, con rughe tanto trasversali che verticali molto incavate e fitte sulla fronte, con volto lungo e magro, è in contemplazione della scena che si svolge a lui dinanzi, chinato alquanto il capo sul petto, colle mani appoggiate l'una sull'altra, ed ambedue, a quel che pare, sul letto ove giace Maria. Sul davanti, accovacciati l'uno di fronte all'altro, stanno il bue e l'asino, pur essi rivolti a Gesù. Di dietro a San Giuseppe scorgesi un monte, e sopra ed ai fianchi, sostenuta da un'asta trasversa, una tenda mezzo raccolta fa cadere in giù artisticamente dei lembi e dei seni. Molto viva è specialmente nel S. Giuseppe l'espressione del sentimento, naturali e pieni di vita gli atteggiamenti, ed assai buona, fuorchè nei due animali e nel volto della Vergine, l'esecuzione.

Oramai la religione cristiana, affermatasi del tutto nella coscienza de' popoli, era arrivata ad informare qualsiasi atto umano e ad insinuar negli spiriti nuovi e profondi sentimenti. Quel mondo fantastico di esseri celestiali che vedeasi dapprima confusamente perchè tanto alto e lontano, era incominciato a discendere sulla terra, e tutte quelle figure dapprima relegate e disperse nella mistica luce del cielo, rispecchiate così bene dalle imagini bizantine che staccano sopra un fondo dorato sulle pareti delle chiese medievali, venendo a vivere la vita degli uomini e ad assumere sentimenti umani, prendevano forme, espressioni ed atteggiamenti nuovi nell'arte. La scena della Nascita di Cristo può con grande evidenza mostrare questo sviluppo del sentimento umano nel trattamento de' soggetti religiosi nell'arte medievale. — Sui sarcofagi del IV e del V secolo, Maria, in atteggiamento meditabondo derivato dall'arte antica, è seduta dietro la culla del figlio, senza che mai o quasi mai, gli rivolga lo sguardo materno. S. Giuseppe manca in questi primi monumenti; i pastori invece fanno gesti di meraviglia intorno alla culla del bambino, cui stanno presso anche il bue e l'asino. Per influenza del sentimento de' popoli orientali, fermatosi negli Apocrifi *(Protoevangelo di Giacomo — Evangelo del pseudo Matteo),* la scena cambia ad un tratto dovunque, poichè vi penetra un soffio di crudo realismo, male appropriato alla spiritualità della religione cristiana. Maria entro una grotta si pone giacente sul letto dove ha partorito, ancora in atto meditabondo e talvolta anche in aria sofferente, come in una tavoletta d'avorio del secolo VI, che doveva appartenere alla Cattedra di S. Massimiano a Ravenna. S. Giuseppe, che già nel V secolo era entrato a far parte della scena, soltanto rarissime volte in piedi, in generale seduto in disparte e meditabondo, non volge quasi mai il capo a Gesù. Il più delle volte a questa scena s'aggiunge l'altra delle donne che lavano il bambino in quella maniera stessa che esse trovansi ne' bassorilievi antichi rappresentanti la nascita e l'educazione di Bacco. I pastori sempre in atti vivaci di meraviglia, motivi che rimangono dall'arte antica, riguardano per lo più in alto all'Angelo che loro annunzia la nascita del Messia; talvolta ai pastori, dall'altro lato del quadro, come nel mosaico della Cappella Palatina a Palermo e in qualche miniatura di codici bizantini (Evang. gr., Urbinate 2, del XII secolo, alla Vaticana), s'uniscono anche i Magi; così sui sarcofagi del IV e del V secolo, accanto alla scena della Nascita trovasi per lo più scolpita e legata con essa quella dell'adorazione dei Re.

Ciò che rende alquanto più spirituale la rappresentazione troppo realistica è l'intervento degli angeli, traduzione cristiana dei Geni o delle Vittorie alate, dei quali l'uno con gesto oratorio annunzia, come dissi, ai pastori la buona novella, altri colle mani giunte, il corpo curvato e la testa china, dall'altra parte del quadro, su del monte entro cui è scavata la grotta, adorano Gesù. Già dal secolo XII, ma più dal secolo XIII, questa scena, pur non cambiando essenzialmente nella composizione, si spoglia del crudo realismo e si ispira ai più dolci sentimenti umani. [1] E ciò avviene specialmente nell'Occidente europeo, dove insieme colla vita civile e politica si sviluppava sempre

[1] Vedi per tutto ciò quanto scrissi in un articolo sulla *Nascita di Cristo nell'Arte figurativa (Italia artistica illustrata,* 1886, nn. 9, 10, 11, 12).

Digitized by Google

più, per entro al sentimento religioso, anche quello della natura e dell'arte. Maria resta in generale giacente o mezzo giacente sul materasso, ma non più come prima inerte e meditabonda, bensì avvivata dall'amore materno che la fa pensare al suo bambino. S. Giuseppe comincia egli pure nell'arte gotica, se non in quella italiana, a scuotersi dalla sua inazione quasi dormigliosa, per contemplare, ovvero per far festa al suo Signore ch'è nato e di cui egli deve tener le veci di padre qui in terra. L'arte gotica, e specialmente la Francese, fin dal secolo XIII ne porge di ciò degli splendidi esempi che poi nel secolo XIV saranno tenuti come modelli. Cito fra gli altri quello bellissimo di una scultura di cui è data la riproduzione nella grand'opera del Durand (*Cathedr. de Chartres,* Pl. XXXVII) e che apparteneva alla tribuna, ora distrutta, della Cattedrale di Chartres.

Maria vestita di tunica e con un velo che bellamente le avvolge il capo ed il collo, giace sul letto, posando la testa su d'un cuscino orlato a ricami, coperta dalla metà del busto ai piedi, per mezzo di un lenzuolo che scende con pieghe larghe e naturali a terra, coprendo anche il letto. Girato il corpo di fianco, ella si trova di prospetto allo spettatore, appoggia la guancia sulle nocche della mano destra, stende innanzi il braccio sinistro e va con due dita a toccare il bambino, il quale, fasciato, giace sulla culla di fianco a lei, sul davanti del quadro, avendo il bue alla testa e l'asino ai piedi, eseguiti con molto sentimento del vero, ed in tale atteggiamento che par veramente adorino Gesù. San Giuseppe, di fianco e quasi ai piedi di Maria, con mossa prontissima protendendo e curvando il corpo verso il fanciullo, con un lembo del manto tra le mani pure protese ed allargate, sembra che voglia accogliere il fanciullo su di esso, per poterlo contemplare più davvicino. Di dietro, per fondo del quadro, mentre prima si rappresentavano la grotta, il monte ed il cielo, qui si stende una cortina. Le figure molto slanciate hanno giuste proporzioni; le pieghe, quantunque un po' trite e poco varie, si svolgono naturalmente; il tipo di Maria dal volto ovale, occhi grandi e naso sottile la cui linea seguita quasi quella della fronte, è bello e ideale, come è pur bello il viso pienotto del bambino. Peccato che San Giuseppe manchi della testa!

Vi è certo gran differenza fra questa scultura e quelle che nello stesso secolo, per il medesimo soggetto, eseguiva Nicola Pisano sul pulpito del Battistero di Pisa e quindi su quello di Siena. Il grande scultore italiano si teneva ancora attaccato agli antichi motivi,[1] soltanto ravvivandoli con una forma ch'è di molto superiore a quella di tutte le sculture francesi, pure bellissime, del secolo XIII.

L'innovazione compiuta da questo genio potente non consiste già nella libera scelta della composizione per ciascun soggetto religioso, ma nell'applicare ai motivi già esistenti le norme dell'arte classica della decadenza, di cui aveva dinanzi agli occhi alcuni esemplari, nell'imprimere

[1] È molto notevole, anzi lo credo un esempio unico, di trovare, nel secolo XIII in Italia, il motivo dell'Adorazione del Bambino nella scena della Nascita come è scolpita sul pulpito della Cattedrale d'Altamura. Il Salazaro nei suoi monumenti dell'Italia meridionale ne diede una riproduzione fotografica, alla quale rimando. La composizione è originalissima e vi si vede tanto l'imitazione del classico nel bambino Gesù steso ignudo a terra su d'una specie di cuscino, e sui tre putti che, pure ignudi, uniti i due estremi per le gambe da una fascia che si stende dietro a loro, suonano degli istrumenti, quanto l'imitazione del vero, sia nelle figure di Maria e di Giuseppe, inginocchiate, sia nella donna che pure in atto di contemplazione, con un tipo che assomiglia moltissimo a quello del famoso busto di Sigelgaita Rufo eseguito da Bartolomeo d'Apulia, sta dietro a Maria, e sia ne' tre pastori che in vari atteggiamenti ascoltano la musica angelica. Io supposi che anche questo motivo, il quale fu poi trattato da tutti i più grandi artisti del nostro rinascimento, fosse venuto dall'oriente; poichè infatti la Guida greca della pittura del monaco Dionisio, pubblicata dal Didron (*Manuel d'iconogr. chrét.*, pag. 157) insegna che si debbano ritrarre in ginocchio tanto Maria che Giuseppe. Ma questa Guida non è anteriore al secolo XV, e tra tutte le miniature, i mosaici e le pitture bizantine anteriori al secolo XIV, nè io, nè il prof. Tikkanen che ora s'occupa esclusivamente d'arte bizantina, ed al quale ho domandato, trovammo un solo esempio di questa composizione. La quale dev'essere certo stata direttamente ispirata all'artista occidentale dalla liturgia latina, poichè anche Giotto trattò lo stesso tema, come si vede in uno degli sportelli d'armadio, ch'esistevano prima a Santa Croce ed ora si trovano in parte all'Accademia di Belle Arti a Firenze, dipinti dal Gaddi su disegno del grande maestro. L'arte bizantina deve aver tolto anche questo, come altri motivi, dall'arte italiana del rinascimento.

Digitized by Google

un carattere spiccato ed originalissimo alle singole figure, nel muoverle, nell'aggrupparle arditamente e nel dare a tutto colla forma quella vita potente che prenunzia Michelangelo. In Francia predomina nell'arte di questo tempo l'espressione del sentimento umano e della verità, e questa si trova in quell'avorio del Vaticano, che ho giudicato di stile gotico francese della seconda metà del secolo XIII. In esso, Maria, seduta su d'una sedia lunga e a spalliera, la quale è coperta da un drappo, veste tunica e manto e tiene sul capo un velo che le scende fin sulle spalle. Col busto eretto ed il volto bello, ma troppo piccolo, sorridente, tiene fra le mani, davanti a sè, il bambino fasciato, come in atto di materna contemplazione; mentre San Giuseppe, seduto di fronte a lei, con capelli lunghi e berretto rotondo da cui essi escono un po' sulla fronte, colla barba ricciuta e tagliata a punta, giovane d'aspetto e di fisionomia gentile come un nobile di que' tempi, appoggiando la sinistra al bastone, alza la destra, indicando in tal modo la sua meraviglia e commozione. Dietro scorgesi un mobile che deve raffigurare la culla, e accanto ad esso i due animali. Tale motivo fu pur seguito in que' due polittici de' quali eziandio abbiamo parlato, giudicandoli d'età alquanto anteriore a quella del dittico di cui specialmente ci occupiamo. Soltanto che nel polittico pubblicato dal Labarte (vol. I, tav. XVII) San Giuseppe (il cui tipo è simile a quello che incontriamo negli avorî francesi del secolo XIV, ed ha, come in essi, una specie di berretto frigio sul capo) e non Maria, in un atteggiamento corrispondente a quello della Vergine ora descritto, tiene fra le braccia il bambino, mentre la Madonna, mezzo giacente, alza ed allarga le braccia, sorridendo con espressione di materno affetto. [1] Negli avorî francesi del secolo XIV, si seguì in generale la composizione notata nella scultura della Cattedrale di Chartres. Ne siano esempi, quella che trovasi in un altro avorio del Museo Vaticano, di cui daremo la riproduzione nel prossimo numero, un'altra nell'avorio pubblicato dal Labarte (pl. XIV), già menzionato, della quale do qui un piccolo schizzo, e finalmente una terza riprodotta dall'Aus'm Weerth (*Kunstdenkm. des christl. Mittelalt. in den Rheinlanden*), simile affatto alla stessa rappresentazione in un avorio della collezione Davillier, che trovasi al Louvre. A tutte queste è certo che s'avvicina di molto la rappresentazione dell'avorio che principalmente abbiamo preso ad illustrare. L'esecuzione tecnica, che può essere più o meno finita, i tipi delle figure, il modo di piegare, il concepimento della composizione, si assomigliano in tutti questi avorî, sicchè non v'ha dubbio che son tutti di una stessa età (prima metà del secolo XIV) e tutti, come accennai, derivanti da un tipo comune che deve essere stato trovato anteriormente; quello che noi notammo

[1] Vedi sopra lo schizzo di questa composizione.

In simile maniera è rappresentata la Nascita di Cristo in quel polittico del secolo XIII (collezione Basilewsky), pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts* e già un'altra volta ricordato. Soltanto Maria giacente, invece di mostrar gioia vivace, tiene appoggiata, come spesso nell'arte bizantina, la faccia su la mano destra, ma qui in atto di dolce languore, pensando al figlio divino. In Italia, più che nella scultura, si trova spesso nelle pitture di Giotto (Natività dipinta nella chiesa inferiore di San Francesco) e de' Giotteschi (Taddeo Gaddi in Santa Croce, Tegliacci nella Collegiata di San Gimignano, Jacopo Avanzi (?) nell'oratorio di San Giorgio in Padova, nella cui pittura anche San Giuseppe è in piedi e contempla Gesù, ecc.), il motivo della Vergine che tiene fra le braccia, appoggiandolo talvolta anche sulle ginocchia, il bambino fasciato, con un'espressione soave di materno affetto; mentre, come dissi, San Giuseppe conserva in generale, e specialmente nelle pitture di Giotto, al pari che nella scultura, il solito atteggiamento bizantino.

Digitized by Google

nella scultura della Cattedrale di Chartres. Di esso conosciamo prima del secolo XIII ben rari esempi, e tali che non sembra possano avere direttamente ispirato questo dell'arte francese, o meglio dell'arte gotica in generale. [1] Quello poi di cui ci son veramente assai pochi esempi, è il motivo della Madonna che nella scena della Natività allatta il bambino, com'è nell'avorio che ho preso ad illustrare. [2]

Il semplice gruppo della Madonna che allatta il figlio divino non è certamente nuovo nell'arte cristiana, ed ispirato, quanto al concetto, dalle parole che si leggono nel Vangelo di San Luca: *Beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti,* oltre che dalle frequenti allusioni all'allattamento di Gesù, che si trovano sia tra gli scritti de' Padri, sia anche tra le strofe degli inni cristiani, può aver trovato quanto alla forma la sua origine in uno di que' gruppi dell'arte pagana, che gli archeologi sogliono chiamare col nome generico di *theai kourotróphoi.* Come primo esempio di esso può ritenersi la pittura eseguita molto probabilmente nel II secolo, in un cubicolo del Cimitero di Priscilla, [3] rappresentante la Vergine sedente in atto di stringere al petto il bambino ignudo che par ricercarle il seno per poppare. Già nel secolo VIII le imagini della Madonna lattante non dovevano esser molto rare, se sono indicate fra le altre che soleano vedersi rappresentate nel principio del secolo stesso, in una lettera mandata da Gregorio II a Leone Isaurico, perchè smettesse di far la guerra alle imagini. [4] Nel XII secolo questo motivo fu eseguito in mosaico sopra il portico di Santa Maria in Trastevere; quindi ne' secoli XIII e XIV, tanto dall'arte orientale che dalla gotica e dall'italiana, il semplice gruppo della Madonna lattante fu assai spesso trattato sì in pittura che in iscultura. Nella scena della Nascita però esso non si trova che in qualche avorio francese del secolo XIV e del XV come nel dittico del Vaticano che diamo inciso. [5] Certo, se qualche artista francese ha creduto di allontanarsi così dalla solita maniera, deve aver anche trovato l'ispirazione e l'appoggio ne' libri sacri. Si sa quanto abbiano influito gli apocrifi nell'iconografia religiosa del medio evo; quest'influenza non era nel secolo XIV venuta ancor meno, ed io credo che perciò il Proto-evangelo di Giacomo abbia ispirato all'artista questo motivo originale. In esso infatti al C. XIX, dove è narrato l'avvenimento della nascita di Cristo, trovasi questo passo: *E frattanto la nebbia si ritirò dalla caverna e si mostrò nella caverna una grande luce, così che i nostri occhi non la sopportassero; quindi a poco a poco anche quella luce svanì, finchè apparve il bambino poppante alla mammella di sua madre Maria* (Tischendorf, *Ev. apocr.*). Così nell'Evangelo della Fanciullezza di Cristo (Fabricius. *Cod. apocryph. N. Testam.,* pag. 170,

[1] In un avorio del Museo pubblico di Colonia, il quale presenta le caratteristiche dell'arte renana del secolo XI, Maria, mezzo giacente, stende il braccio destro verso il bambino, ch'è in culla di fianco a lei, ma più indietro nel quadro, e rivolta verso i pastori che sono sul davanti, lo accenna loro. In quest'avorio son conservati i soliti antichi motivi, ma con questo di più che, tutto intorno alla scena, s'alzano mura con torri per indicare Betlemme (Westwood: *A descriptive Catalogue...* pag. 158). — In un quadro di Margaritone d'Arezzo (1216-1293), di cui mi comunicò uno schizzo il prof. Tikkanen, Maria giacente, non di fianco, ma come nell'arte bizantina comunemente s'usava, di prospetto, rivolta al bambino, porta la mano destra sui piedi di lui, quasi per accarezzarlo.

[2] Il Westwood (*op. cit.*, pag. 408) fa menzione d'un Dittico della collezione Basilewski, in cui appunto nella rappresentazione della Nascita di Cristo, Maria sta allattando il bambino, e la *Gazette des Beaux-Arts* pubblica (anno 1878, vol. XVIII, pag. 289) il disegno d'un altro avorio del principio, forse, del secolo XV, appartenente al signor Stein, in cui, mantenuta la solita composizione, Maria sta scoprendo la mammella destra per dare il latte al bambino che siede sul suo grembo, vestito di tunica.

[3] Cfr. De Rossi, *Imagines Selectae Deip. Virginis,* Tav. I^a. — Garrucci, *op. cit.* Vol. II, Tav. LXXXI, 2; Roller, *Catacombes,* C. 24.

[4] Confr. p. 7, *D*; Ed. Hard, Tomo IV, *Concilia.* Vedi anche Garrucci, *op. cit.,* Vol. I, *Annali dell'Arte,* VIII secolo.

[5] Nella colonna della fine del XII secolo, tutta ornata di bassorilievi, esistente nella Cattedrale di Gaeta, Maria, non giacente ma seduta, tiene fra le ginocchia il bambino, che dal disegno pubblicato nell'Atlante dello Schultz (*Denkm. der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien,* Atlas, Taf. 64) parrebbe attaccato alla mammella della madre per poppare. Lo Schultz però nella descrizione che ne fa (pagg. 140-141) non nota affatto tale particolare. Io non ho veduto l'originale, e dal disegno non posso dare un sicuro giudizio, molto più che il bassorilievo ha sofferto.

Digitized by Google

anno 1719) è detto che *l'infante, avvolto in fasce, succhiava il latte dalla sua Madre Maria, riposto nel presepio;* e la liturgia latina, che applica alla Vergine le parole del Cantico de' Cantici: *Exultabimus... in te memores uberum tuorum super vinum. — Fasciculus myrrhae, dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur...*, usando quasi le stesse parole del Vangelo di San Luca, celebra nell'Ottava del Natale quest'allattamento: *Beata viscera Mariae Virginis quae portaverunt aeterni patris filium, et beata ubera quae lactaverunt Christum Dominum.*

Non è dunque strano che un artista interpretasse tanto il fatto narrato dagli Apocrifi, quanto il concetto espresso nella Liturgia latina.

Abbiamo veduto come in generale nell'arte gotica si rifletta anche nella composizione della Nascita di Cristo quel risveglio che sappiamo essersi operato nel sentimento de' popoli occidentali. Abbiamo pure notato che in Italia Nicola Pisano, prescindendo dalla forma, non si era in questo soggetto discostato dai motivi tradizionali; ma quello che non potè fare il grande maestro, fu operato da chi venne subito dopo di lui; soltanto, sì nella pittura che nella scultura italiana di questi tempi, San Giuseppe, posto in disparte della scena, mantiene quasi costantemente quell'atteggiamento meditabondo che sin dal v secolo troviamo essergli stato dato dall'arte sì orientale che latina.

Giovanni Pisano, la cui arte, pur derivando da quella di suo padre Nicola, si stacca da essa per la minore imitazione dell'antico e per un maggiore studio del vero, se nella Nascita scolpita sull'altare maggiore della Cattedrale d'Arezzo poco si discosta dai motivi tradizionali, e soltanto in ciò che Maria è rappresentata mentre va colla mano destra (come quasi nell'avorio citato del Museo di Colonia o come nella maggior parte delle sculture francesi de' secoli XIII e XIV, in cui però generalmente il putto è posto sul davanti della composizione) a toccare il bambino giacente nella culla che le sta di fianco, ma più indietro nel quadro; [1] in altri lavori accoglie del tutto per la figura della Madre di Cristo un motivo trovato dall'arte gotica. Giacchè l'arte di questo maestro, se tanto in molti particolari, sia derivati dall'antico, sia dallo studio diretto del vero, quanto nei tipi delle figure e più nella forma e nella vita che egli vi imprime, nella quale per una certa robustezza e grandiosità si riflette il sentimento dell'arte classica della decadenza studiata dal padre, essa, anche tenuto conto di tutte le sue oscillazioni ed incertezze, rimane, come abbiamo veduto, originale, pur tuttavia è forse quella che anche nel secolo XIV s'avvicina di più all'arte del settentrione, specialmente in alcune composizioni, in certi atteggiamenti di figure, in certe contorsioni di corpi, in certe maniere di piegare le vesti; come ne fan prova alcune opere di questo maestro o de' suoi scolari.

L'arte gotica aveva già fin dal secolo XIII [2] trovato per la composizione della Nascita di Cristo un motivo assai poetico che fu poi accolto dallo stesso Raffaello, il motivo cioè di Maria, la quale alza il velo che copriva il bambino Gesù giacente nella culla. Giovanni Pisano rappresentò in tal modo la Madre di Cristo in uno de' bassorilievi che una volta adornavano il pulpito della Cattedrale di Pisa. [3] Ma dove questo soggetto ottenne, forse dallo stesso Giovanni Pisano, oppure

[1] Lo stesso motivo, il quale con poca differenza, soltanto cioè rispetto al posto dato alle figure nella composizione, era già da molto tempo apparso nell'arte gotica, noi lo troviamo svolto con molto maggior sentimento e con arte assai più fine nella Natività del Tabernacolo d'Or San Michele, dell'Orcagna, ove S. Giuseppe, con berretto rotondo in capo, ma di tipo assai diverso da quello della scultura francese, come al solito, pare che dorma.

[2] Basti l'esempio della Nascita di Cristo, scolpita sul timpano del *portale* della Cattedrale di Traù in Dalmazia (Cfr. *Die mittelalterl. Kunstdenkm. Dalmatiens*, von Rudolf Eitelberger v. Edelberg, pag. 200, fig. 46) da un certo Raduanus (nome slavo = Radovan) nel 1240, come dice appunto l'iscrizione. Intorno alla scena principale di Maria, la quale giacente, alzando il velo sul capo di Gesù che sta in culla di fianco a lei, ma più indietro nella composizione, par che voglia mostrarlo agli spettatori, si svolgono separatamente tutte le altre rappresentazioni che l'arte bizantina aveva spesso riunito in una sola composizione; la chiamata de' pastori, la venuta dei Magi a cavallo, la lavanda del bambino (stessi motivi dell'arte bizantina negli atteggiamenti delle figure e nella composizione), gli Angeli e S. Giuseppe. Tutti i motivi del quadro principale, le cortine, il lenzuolo ecc. li trotroviamo quali nel secolo XIV. Il bassorilievo è condotto con arte mirabile ispiratasi al vero.

[3] Cfr. per queste sculture CAVALCASELLE, *Storia della Pittura in Italia*, Vol. I, pag. 230.

Digitized by Google

da alcuni de' suoi più abili scolari od imitatori, la maggior perfezione sì per la forma che pel sentimento che vi spira, è in un bassorilievo sulla facciata della Cattedrale d'Orvieto.

Quivi Maria, giacente sul letto su cui è gettato un lenzuolo che lo ricopre cadendo ai fianchi con fitte pieghe e assai varie, vestita di tunica la quale con pieghe molto bene intese seconda le belle forme del seno, delle spalle e delle braccia, avvolto il capo da un velo che gira leggiadramente intorno alle spalle ed al collo, e coperta dalla metà del busto fino ai piedi, come nelle sculture gotiche, da un lenzuolo, tenendo sollevata la schiena su di un cuscino e sul braccio destro che pianta col gomito sul letto, volgendo amorevolmente il bel viso dal profilo classico verso il bambino, che di fianco a lei, più indietro, giace fasciato sulla culla, la quale altro non è che la copia d'un sarcofago romano striato, solleva colla mano sinistra alzata la cortina, che scendendo da un arco, lo ricopriva. Ai piedi di Maria, seduto di prospetto, San Giuseppe, di tipo robusto, un po' calvo sopra la fronte, ma con capelli ricciuti che gli vanno dietro le orecchie e con barba pure ricciuta e discriminata, colla fronte rugosa e con solchi profondi scendenti dal naso alle estremità della bocca, è nel solito atteggiamento di meditazione, tante volte descritto. Sul davanti della composizione una gerula, di statura più piccola che le altre figure, inginocchiata su di un ginocchio alza il capo e le mani, riguardando il bambino, il quale è rivolto a lei, per prenderlo affine di lavarlo, in un atto molto naturale e vivace, mentre un'altra gerula, pur essa inginocchiata, sta versando dell'acqua in un vaso. Ai piedi del bambino stanno il bue e l'asino, assai finemente eseguiti e con molta scienza del vero. Alcuni angeli coi capelli ondulati e fluenti dietro la schiena sono in atto d'adorazione.

(Continua) NATALE BALDORIA

L'OREFICERIA SOTTO CLEMENTE VII

(Continuazione e fine)

DOCUMENTI

III.

Sant' Eligio degli Orefici

In nomine Domini. Amen. Chiesa dell' Università della Nobil Arte delli Orefici et Argentieri di Roma e suo essere.

1509. La nostra Università, la quale per lo spatio di 200, e più anni era stata per prima unita con le altre de sellari, e ferrari nella Chiesa di San Salvatore delle Copelle, e si ha da memoria registrata nel nostro statuto al proemio - al m. 21 - a c. 13 - havendo a mio credere penzato di volere presentemente medema attendere a tutte quelle pie operationi, che sino dal tempo addietro, e successivamente alla giornata dalla medema si andavano esercitando a benefitio, e commando del Corpo di essa, penso a quella, che come principale, ha i suoi principii da Iddio, e fu di volere erigere una Chiesa in honore di S. D. M. sotto il titolo di s. Eligio loro Protettore, con intentione in quella di far celebrare i divini offitii e ritenervi un Cappellano per la celebratione delle messe in suffraggio dell'anime de defonti loro maestri, con quella condecentemente ornare di supellettili sacre, e paramenti, et anche in essa potervi fare le congregationi della loro Arte per buon governo, e veso lam^to della medema, imperoche havendo la medema esposto alla Santità di N^ro Sig^re di quel tempo Giulio II - da sua intentione il medemo con suo breve speciale diede facoltà alla detta Università di poter erigere detta Chiesa, e in essa potervi fare tutto l'esposto sudetto, e si ha da detto breve impresso nel nostro statuto a c. 48, e respettivamente da Copia publica di detto breve fatta da Radicio mastr del registro delle bolle scritta in mano

Digitized by Google

bollatica in platea prima a c. 237 e da Copia di esso parimente in detta platea prima a c. 235 et in vigore di detto breve fin da detto tempo fabricorono detta Chiesa e si dice in detto statuto a detto proemio 2 a c. 13 a c. 21.

Li 6 X^bre^ havendo dovuti li S.S.^ri^ Rafaele, Casali, e Mario Millini d'ordine della S.^tà^ di Nostro Sig.^re^ ridu... a dritta linea le strade publiche di Roma e perciò in più e diverse parti di quella demolire case, et edificij sacri, e volendo questi nella strada dell'Armata quella ridurre a strada publica questi con Auttorità dell' loro officio fecero demolire la sudetta nostra Chiesa, che prima minacciar ruina in parte era, diroccata assieme con un orto contiguo alla medema, con cedere a favore della nostra Università altro sito in numero di 7 per poter ivi fabricare altra Chiesa, sicome di tal fatto si raccoglie da istromento di tal concessione sotto detto giorno, et anno rogato per l'atti di Stefano de Amp... notaro publico registrato in nostro Archivio al libro primo d'istromenti a.... e da altro publico di esso in carta pergamena e Cop.^a^ in platea prima a c. 445-448.

Concessione di nuovo sito fatto da Michel Angelo Casali a favore di nostra Università per fabricarri la nuova Chiesa.

Essendo che la nostra Università doppo haver patito un tanto incommodo di vedersi demolita la sua Chiesa, e respettivamente vedersi in luogo di quella un sito nudo, essendo andata, pensando in che forma in quello havesse possuto fabricarvi la nuova Chiesa, ma non havendo in quello trovato sito commodo per detta nuova reedificatione, risolvè di pigliare a Canone dal sud.° M^ro^ Angelo Casali un pezzo di sito fraposto a quelli della nostra Università, nel quale credeva potervi fabricare con più decoro et honore d'Iddio la nova chiesa siccome segui; la onde havendo fatto istanza presso detto Casali per detta concessione, il medemo gli concedè detto sito a Canone siccome di ciò ne costa per istromento rogato per l'atti di . . . . . sotto li . . . . . a quali . . . . . .

Adi 10 de Marzo 1531. Io Francesco Casale confesso haver receputo da Mr Francesco Preolella al presente camorlengo deli orefici sc. sei de K. ad bon conto per il censo de la chiesia di Santo Eligio in la regola per il censo del 1530 remetendome al far conto ali 26 de Jugno 1531 che corre l'altro censo de quanto ho receputo per il pasato; il quale censo sonno sc. octo de K.; ma elega che se li deve falcar la quarta parte per vigor de la bolla et in fede del receputo li ho fatta la presente scritta. (Libro di Entrata et Uscita; fol. 49).

Obligo del muratore di terminare la Fabricha di d^a^ Chiesa. — 1526 A di 24 Luglio, si che havendo hauto la nostra università detto sito, et in quello deliberato farvi fabricare la sua chiesa, si come a mio credere fin dall'altra havea douto far fabricare, et havendo quella ridotta a qualche perfettione con non mancarvi forse altro, che alzarvi sopra la cappella, li consoli di quel tempo convenero con M.^ro^ Antonio del quondam Giacomo muratore quale si obligò per tutto li 15 novembre pross.° dare quella perfetionata con obligarsi all'incontro la nostra università di pagarli scudi 100 in più partite, e per il resto assegnarli le annue rendite de' censi e canoni, che la medema di quel tempo esiggeva, e di presente esigge (da diversi Emfiteusi di case contigue alla detta chiesa concesse a diversi maestri di nostra università si come più amplamente apparisce da loro statuti in nostro archivio, a quali, come di tale istromento di assegna et obligo costa per istromento sopra di cio rogato per l'atti di Nicolò Strabballati notaro publico sotto detto giorno, et anno registrato in quella forma al libro primo dell'istromento in num° . . . . . Archiviato a C. . . . e da copia di esso in platea prima a C. 241: (Archivio di S. Eligio; Protocollo *A*, fol. 116).

24 Julii 1626. *Promissio fabricandi Cupqulam Ecclesiae.* In nomine Domini Amen. Anno a nativitate... millesimo quingentesimo vicesimo sexto, Pontificatus... Clementis... Septimi... mensis Julii die vingesima quarta, in presentia mei notarii et testium, etc. Constitutus personaliter magister Antonius quondam Jacobi de Verolo de Caravagio murator in regione Trivii habitator [1] sponte... promittit et convenit mag.° Leonardo Fantelli camerario et consuli universitatis aurifabrorum urbis, mag.° Laurentio de Grossis Januensi, et Gaspari Gallo tribus ex consulibus... et Raphaeli quondam Andreae florentino, Francisco de Senis consiliariis... et Mag.° Alexandro, Johanni Marie de Parma, et Mag° Ambrosio Inferreri aurificibus presentibus etc... construere ac construi facere omnibus ejusdem M.^i^ Antonii sumptibus et expensis unam Copulam (*sic*) seu voltam, ac copertorium super Ecclesiam sancti Aloij (*sic*) etc.... ad rationem viginti Carlenorum pro qualibet canna dictae copulae. Praefati consules, camerarius et universitas teneantur solvere et cum effectu pacare ducatos centum de Carlenis hoc modo, videlicet, nunc presentialiter ducatos viginti quinque de Carlenis, et alios 25 infra octo dies et alios 25 in medietate dicti laboreris... et alios 25 finita et perfecta dicta copula... et pro complemento solutionis..... consules..... assignarunt omnes census seu respontiones domorum sub proprietate dicte universitatis..... etc. Actum Rome in Regione pontis et apotheca dicti Mag.^ri^ Leonardi Camerarii, presentibus..... Francisco quondam Jacobi Alexii Aurifice Romano de Regione Columne et Mag.^ro^ Hieronymo quondam Bortholomei dè Rubeis de civitate Fesulae scultore testibus, etc. (Archivio di Sant'Eligio, Protoc. *B.*, fol. 241).

Adi 9 di Marzo 1534..... (*misura di lavori fatti per M.° Pietro muratore per la Chiesa degli Orefici, ecc.*), (in fine) Fo fede io Livio in nome de miser Giovan

[1] Il 14 settembre 1520 Antonio da Caravaggio si era incaricato d'eseguire vari lavori nel palazzo Chigi. G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma, 1881, p. 94 e 95.

Digitized by Google

Pietro Crivelli come Giovan Petro muratore a ricevuti schudi trenta per conto de la Chiesia di S.to Alo. Io Livio in nome del detto o fatta la presente de mia mano presente l'una et l'altra parte, per che el detto Giovan Pietro muratore non sa scrivere (ecc.).

Registro di Entrate ed uscite dal 1530 al 1546.

1530, adi 25 de Gugnio. Al nome de Dio e della vergine sua matre et de sancto Pietro e de sancto Pavolo e de sancto Guvanni e de sancto Eligio nostro protettore se comensara questo libro nell'anno e di sopra scripto da mi Francesco Prevolello al presente consolo e cammarlengo della compagnia delli horefici de Roma con consensu delli compagni, cioe Mastro Rafaello fiorentino, mastro Cassparre Gallo et mastro Francesco da Siena delle entrate et uscite et prosperi in bona ventura, le quale entrate et uscite da mi diligentemente senne terrà conto in questo Libro et così perseguistaranno li altri cammorlengni per lo foturo tempo della dicta compagnia, le quale entrate commensa a carte tre elle uscite a carte quarantanove.....

Adi 25 de Gugno 1530.

Adi sopra dicto pacho (*sic*) Felice Ballante		jul.	5
Et più pacho Cassparre Gallo		»	3
»	M.° Fiorensola pacho	»	3
»	pacho M.° Donnino	»	3
»	» Jovan Francesco de Aleseri	»	3
»	» Jovan Pietro de M.° Alisandro	»	3
»	» Ascanio	»	1
»	» Jovan Maria de Cammerino	»	3
»	» Felice suo lavorante	»	1
»	» M.° Ranieri spagniolo	»	3
»	» M.° Francesco Guttieres	»	3
Et più pacho Jan Antonio Stencheris		»	3
»	» Janni Antonio im Parioni	»	5
»	» Francesco de Leis	»	1
»	» Gironimo de Vanni	»	3
»	» Jovan Battista Rofino	»	3
Et più pacho Consalvo spagnolo		»	3
»	» Guvan Sardo	»	3
»	» Pietro Iacono	»	3
»	» Battista Pallavesino	»	2
»	» Sverello	»	2
»	» M.° Marco Inferrieri	»	3
»	» Bilisario	»	3
»	» Claudio franseso	Carl.	2
»	» lo figlio de M.° Savo della corona	jul.	2
»	» M.° Silvestro	Carl.	1
Et piu ho auti da M.r Antonio Inferrieri		»	3
»	» »	jul.	15

quali denari erano in nella zeccha sequestrati.

Li accordammo venti giulii a me et uno scuto rendei a M.° Antonio de tre scuti che me decte M.° Jacomo Balduccio nelli quali ce forno computati li cinque gulii de supra scripti.

Et piu ho auti de M.r Francesco de Leis jul. 30 per conto de una chasa, etc. (pigione).

Et piu adi 25 de Gugnio ebi dalla moglia che fu de M.° Pavolo d'Arsacho, jul. 51, quali sono per lo censo de doi chase (ecc.).

Et più ho auti da M.r Felice de Gallesi jul. 20, quali me decte per conto della bancha nova (ecc.).

(Archivio di Sant' Eligio; Registro di Entrata ed Uscita, dal 1530 al 1546, ff. 300 e segg).

E. Müntz

NUOVI DOCUMENTI SU BRAMANTE

Nell'Archivio Urbano, presso il Campidoglio, percorrendo la tavola del registro X INSTRUMENTORUM, trovai *Bramantus murator*. Niente sgomentato dall'appellativo, cercai la carta in fin di riga segnata, e vi lessi:

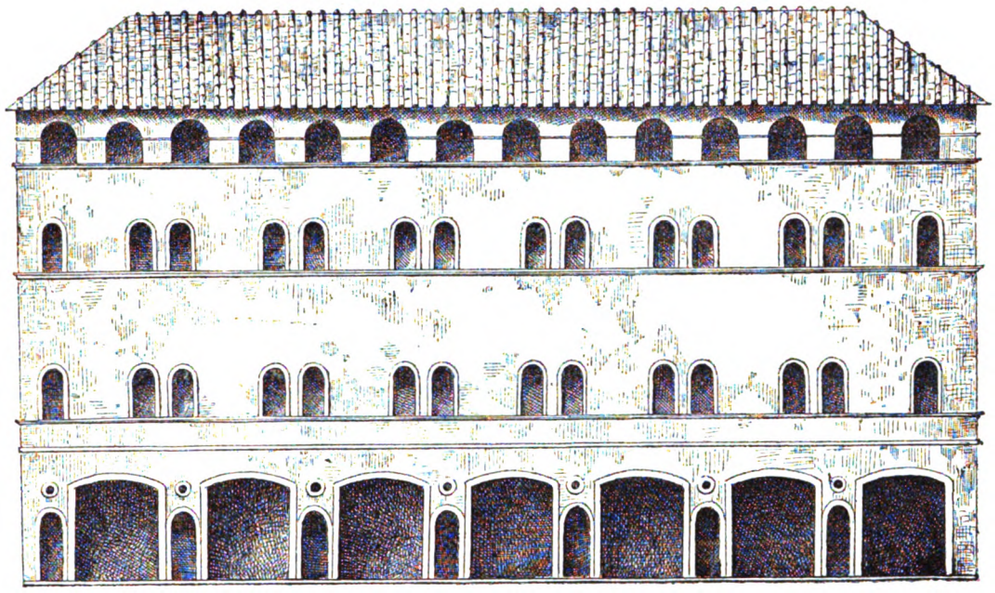
« Vigesima septima julii millesimo quingentesimo decimo, indictione tertia decima, Julii secundi anno septimo. Cum sit, ut infrascripte partes asseruerunt, videlicet artium et medicine doctor, magister Phebus Brigottus ex una, et venerabilis vir dominus Jacobus Urberga procurator et procuratorio nomine domini Antonii Zeni, pro ut de suo mandato plene dixit constare penes acta discreti viri domini Jo. Jacobi notarii publici, ad presens auditoris cameralis, [1] super certis domibus, ac super observatione certi contractus diu coram prefato domino A. camere pependerit indecisa; et volentes sumptibus et expensis parcere, ac litem huiusmodi diffinire, ideo supradicti domini hinc inde respective, sponte, et non vi, dolo etc. renuntiaverunt etc. et quilibet eorum renuntiavit juri liti et cause, et omnem causam et differentiam inter eos dicta occasione motam,

[1] Qui doveva esserci un *quod lis controversia* o *quaestio*, perchè il *cum sit* del principio avesse il suo compimento, ed il *pependerit indecisa* che siegue, avesse il suo appoggio nel nome.

Digitized by Google

compromisserunt, et quilibet eorum compromisit in discretum virum magistrum Bramantem, ad presens Sanctissimi Domini Nostri architectorem, presentem etc. cui dederunt super huiusmodi causam potestatem judicandi et concordandi de jure et de facto, de jure tantum, et de facto tantum, pro ut sibi videbitur et placebit, et a sententia per eumdem ferenda non appellare, nec contravenire sub pena et ad penam contentam in instrumento plene obbligationis penes dicte cause notarium producto; imo voluerunt quod dicta sententia ferrenda per dictum magistrum Bramantem habeat, et petierunt concorditer, et quilibet eorum petiit in causa eidem magistro Bramanti compromissa concludi, et pronuntiari, et sententiam ferri juxta formam compromissi in eodem facto; qui dominus Bramans compromissarius electus ad requisitionem supradictarum partium, et illis presentibus, in hunc modum qui sequitur, sententiam tulit et promulgavit, videlicet:

« Christi nomine invocato, Noi maistro Bramante hasdrubaldino, [1] al presente architettore de la S.tà de nostro S. judice, arbitro et compromissario deputato per una parte da lo R.mo Car.le de Vulterra per vigore



PALAZZO DEL CARDINAL SODERINI

habere debeat vim trium sententiarum, pro quibus etc. se se alter alteri, in pleniori forma camere obligaverunt etc. Actum in palatio apostolico sub anno etc. presentibus discretis viris magistro Philippo de Bertolinis, et Daniele de Sinago testibus etc.

« Bernardinus de Cenninis notarius rogatus.

« Al. Is. Turronus Polen.

« Secunda Augusti millesimo quingentesimo decimo, indictione tertia decima, Julii secundi anno septimo. Constitutus coram me notario pubblico et testibus infrascriptis, ac coram discreto viro magistro Bramante, Sanctissimi Domini Nostri PP. architectore compromissario electo et deputato per infrascriptas partes, videlicet eximius artium et medicine doctor magister Phebus Brigotus principalis ex una, et dominus Iacobus Urberga procurator domini Antonii Zeni, necnon Reverendissimi Domini Francisci de Soderinis basilice duodecim Apostolorum Cardinalis, Vulteranus nuncupatus, [1] di certe lettere de Sua Sig.ria R.ma a noi drizate, el tenore de le quale sarà inserto in questa nostra infrascripta sententia, et ancora per lo venerabile homo meser Jacobo Urberga, procuratore del R.do meser Antonio Zeno, preposito vulterrano, el quale haveva promisso de rato, et come principale se era obligato per lo dicto R.mo Car.le, et da l'altra parte per lo eximio doctore de medicina, mastro Phebo Brigotto, sopra certe differentie de certe case e soli, [2] posti in Roma, in lo borgo de sancto Petro, et ne la strada alexandrina [3] iuxta suos confines, quali volemo avere per expressi, et sopra la quale differentia pende la lite per le dicte parte nante a lo R.do meser Antonio de Monte, Archie-

[1] Qui nell'originale è un *et* inopportuno.

[1] Ecco una testimonianza di più per affermare che il vanto di aver dato i natali al celeberrimo architetto si appartiene alla villa di Monte Asdrubaldo, altrimenti Asdruvaldo o Asdrualdo.

[2] Per *suoli* nel significato di terreni.

[3] Detta così da Alessandro VI che la ordinò; ed è quella che da ponte Sant'Angelo mena direttamente alla piazza di S. Pietro.

Digitized by Google

piscopo Sinpontino, et generale Auditore de la Camera Apostolica; unde visto il compromisso in noi facto, vista la cessione de la lite per l'una e l'altra parte, vista ancora la potestate et facultate per le dicte parte a noi concessa, come appare pubblico instrumento, per lo infrascripto notaro rogato, visto etiam lo tenore de le lettere de lo R.mo C.le de Vulterra, el tenore de le quale è questo, ciò è: de sopra:

« Prestantissimo viro domino Bramanti S.mi D. N. Architectori dignissimo amico nostro C.mo

« Inferius erant ista verba:

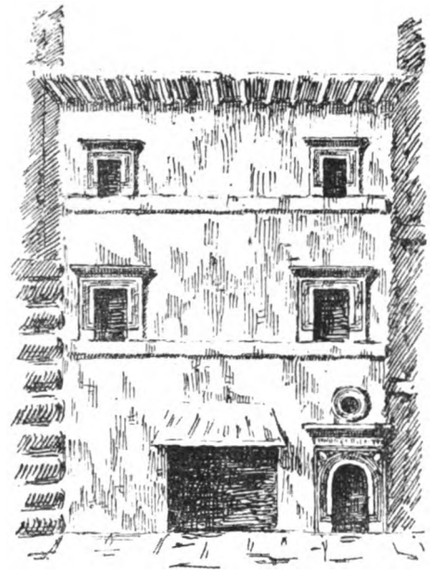
« F. de Soderinis basilice xii apostolorum presbiter car.lis vulteranus.

« Erano ancora sigillate del proprio sigillo, el quale fu recognosciuto per lo dicto meser Jacobo, procuratore de S. Sig.ria R.ma

« Intus vero erant ista verba, videlicet:

« Prestantissime vir, amice noster carissime. Noi habiamo tanta fede ne la bontà et prudentia vostra, che liberalmente rimettiamo in voi il juditio de tuto lo stato nostro. Però havendo voi ad judicare ne la causa de mastro Phebo, lo quale noi desideramo che la termini ad ogni modo; ve pregamo che presa informatione del vero, judicate quello ve detta la consientia, prometendo ex nunc havere rato e fermo el juditio che ne darete; et ex nunc lo ratificamo, et aprobamo, prometendo de non reclamare, nè appellare, che, come è dicto, ci lasceremo da voi di molto majore cosa. [1] Attendemo a farci gagliardi, ma troviamo molti sinistri tempi, che ci fanno assai dispiacere et impedimento: desideramo tornare presto per servire la S. del N. S. e sequitare la nostra fabrica, [2] a la quale havemo bisogno del consiglio vostro, et de lo adjuto suo. Raccomandereteci humilmente a li S.mi piè de sua beatitudine, e noi vi raccomandiamo meser Raimondo, e le cose nostre. Bene valete. Ex monisterio Vallis Umbrose, prima Julii M.D.X. [1]

« Et propterea iterum Christi nomine repetito, in questo modo via e forma infrascripti, videlicet pronuntiamo, sententiamo, judichiamo e diffiniamo, ciò è che la casa et solo dato per dicto mastro Phebo al sopradicto R.mo Car.le se intendiano e siano bene consignate e concesse a sua R.ma S.ria et quella a suo piacere possa e vagla tenerle, et possederle come vero patrone, et in quello modo e forma la teneva mastro Phebo, ciò è in tertia generatione, reservato però ducati due de carlini da pagarsi per lo sopradicto R.mo Car.le ogni anno per censo o canone al venerabile hospitale de S.to Spirito de Roma, si come nante a la dicta consignatione de dicte case o solo pagava dicto mastro Phebo, et in altro non sia nè possa per lo dicto mastro Phebo o sui heredi in futurum essere gravato, nè molestato. Et da l'altro canto per questa nostra judicamo che le case et solo consignate a dicto mastro Phebo per lo dicto R.mo Car.le o vero in suo nome per lo dicto Antonio Zeno, come procuratore del dicto R.mo Car.le siano et essere debiano del dicto mastro Phebo, e sui heredi, liberi et exempti da ogni censo, datio et



CASA DEL MEDICO FEBO BRIGOTTI

[1] Così nell'originale; ma è evidente che doveva dire: *ci lasceremmo da voi in cosa di molto maggior momento giudicare,* o simile.

[2] Nell'opuscolo dell'Albertini: *De Mirabilibus nouae et veteris urbis Romae (Romae per Jacobum Mazochium M.D.X. Die IIII Feb.)* è descritta così: *Domus de Sotterinis a Reueren. Francisco florenti. Card. Vulterano constructa,* ed è messa in serie con quella dei cardinali Adriano, Carlo *de Finario,* e di S. Clemente, poste sulla piazza di S. Giacomo Scossacavalli e sul principio della via Alessandrina. Con questo concordano le indicazioni dell'Adinolfi *(Lo portico di S. Pietro,* p. 101) e quelle del prof. Gnoli cavate da contratti e registri dell'Archivio di S. Spirito, e da lui gentilmente comunicatemi. « La casa o palazzo fatto costruire, col consiglio di Bramante, dal cardinal Volterrano, era in Borgo Nuovo (via Alessandrina), immediatamente appresso al palazzo del card. Adriano (Giraud oggi Torlonia) tra il vicolo dell'Erba e l'arco della Purità. Il fabbricato grande, ma non sontuoso, con finestre ad arco accoppiate, è stato trasformato sotto a' miei occhi solo da pochi anni. Dovette certamente essere ornato di pitture a graffito, come si vede in altre simili case. Appresso veniva la casa del Battiferro, ornata all'esterno di pitture fatte sui disegni di Raffaello, e appresso è la casetta, conservata ancora, del medico Febo Brigotti. È composta di due piani con due finestre per ciascuno, e una porticina bramantesca. In questa si legge ancora, benchè più volte e anche di recente ricoperta di tinta, l'iscrizione: *Phoebus Brigottus medicus.* »

[1] Il linguaggio tenuto dal cardinale nella seconda parte di questa lettera si spiega ricordando che Giulio II, divenuto capital nemico della repubblica fiorentina, ebbe in odio particolare il Gonfaloniere Pier Soderini, tanto che si vuole tentasse di farlo uccidere (v. Guicciardini). La persecuzione si estese anche al fratello Francesco Soderini cardinale di Volterra, che, interrotta la sua fabbrica, riparò nel monastero di Vallombrosa.

Digitized by Google

servitù, et de quello possa et vaglia disponere et usare come vero patrone, et possessore; et che lo dicto R.mo Car.le o sui heredi et successori in futurum non possino nè voglino per alcuno modo molestare, nè fare molestare in dicte case e solo concesse a dicto mastro Phebo; imo se dicto mastro Febo, o sui heredi in futurum fusseno molestati sopra le dicte [1] e solo da qualuncha se voglia persona, epso R.mo Car.le o sui heredi siano tenuti defensare ad ogni sua spesa dicto mastro Phebo, o sui heredi, et ogni lite che potesse nascere, su loro suscipere, e quella defensare e finire eorum expensis, senza alcuno damno e interesse de dicto mastro Phebo, cum questo inteso, che dicto mastro Phebo e sui heredi siano tenuti et obligati a notificarlo et intimarlo a dicto R.mo Car.le o sui heredi, e caso che dicte cose per lo R.mo Car.le o sui heredi non fussero observate, sia licito al dicto mastro Phebo, o sui heredi, propria auctoritate et sine requisitione alicuius judicis, intrare e possedere le dicte case e solo concesse al dicto R.mo Car.le, come se mai non fussero state pronuntiate, et de quelle possa et vagla disponere, locare, e dislocare come vero patrone e possessore; e questo dicemo, pronuntiamo e sententiamo omni meliori modo via jure causa et forma, absolvendo l'una e l'altra parte, hinc inde, da ogni e ciascheduna spessa che fosse occorsa per insino al presente di in dicta differentia.

« *Bramante* [1]

« Lecta et data etc. ut supra in palatio apostolico in loco qui dicitur Belvedere, sub anno etc. presentibus discretis viris dominis Francisco domini Antonii papiensi, Antonio Pelegrini laico florentino, et Petro Sabatini laico carniolensi, testibus etc.

« B. de cenninis notarius rogatus.

« AL. IS. TURRONUS POLEN.

(Archivio Urbano di Roma. — Registr. X Instrum. c. 131.)

A. ROSSI

[1] Manca *case*.

[1] Questo nome nel registro è scritto in maniera così diversa dal resto, da far credere che l'amanuense abbia voluto imitare la firma di Bramante, il che per sè solo basterebbe ad infirmare l'opinione di chi lo credette illetterato.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

CAVALCASELLE e CROWE. — *Storia della pittura in Italia.* Vol. IV. - I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d' Italia. - Firenze, Succ. Le Monnier, 1887.

In una rivista di storia artistica come l'*Archivio storico dell'Arte* sarebbe cosa affatto superflua il parlare dell'importanza della *Storia della pittura in Italia* dei signori Cavalcaselle e Crowe. Già da parecchi anni quest'opera, compilata con ammirabile diligenza e con cognizione rara a trovarsi, è divenuta il necessario fondamento per ogni genere di ricerche sulla pittura italiana. Sarebbe sembrato impossibile che l'immenso materiale che si trova raccolto nell'edizione inglese e nella tedesca potesse essere sostanzialmente aumentato; eppure ciò è avvenuto nella nuova edizione italiana. Già nei tre primi volumi gli autori avevano lavorato instancabilmente ad aumentare ed a completare i dati prima raccolti; ed il risultato del lavoro ci si mostra splendidamente in questo quarto volume, nel quale ormai la pittura dell'alta Italia viene studiata non meno accuratamente di quanto lo era stata prima l'arte toscana. Si è supplito così in modo assai lodevole alla mancanza, finora deplorata, di un'ampia ed esatta statistica dei monumenti dell'arte nel settentrione, e si è dato principio anche in questo campo fino ad oggi inesplorato, ad una critica stilistica, che per il Trecento presenta sì grandi difficoltà.

Nel primo capitolo sono trattati gli artisti dell'Umbria e delle Marche, i quali, in sostanza, stanno sotto l'influenza della scuola di Siena. Primo di tutti *Oderisio da Gubbio*, il miniatore celebrato da Dante, ma le cui opere non si conoscono. Nelle altre edizioni gli autori avevano espresso l'ipotesi, che possa essere stato miniato da lui il celebre Messale in San Pietro — ipotesi che io combattei nel *Kunstfreund* (1885), osservando che le miniature sono senza dubbio opera di Pietro Lorenzetti; sul che ora, lo noto con soddisfazione, i signori C. e C. sono meco d'accordo. Viene quindi *Guido Palmerucci*, del cui stile possiamo giudicare da alcuni affreschi conservati in Gubbio. Non possiamo però dire di avere un suo lavoro autentico, perchè gli affreschi in San Francesco a Cagli, che si dicono firmati da lui, sono certo da riferirsi ad un tempo posteriore; e quanto ad una serie di pitture murali esistenti a Gubbio in Santa Maria dei Laici e in San Francesco, non si può determinarne il pittore. In

Digitized by Google

queste ultime però sembrami di vedere dei lavori del secolo XV, e non del XIV come vorrebbero gli autori, perchè mi pare di trovarvi già le traccie dell'influenza di Ottaviano Nelli. Migliori informazioni abbiamo sul primo maestro della vicina Fabriano, *Allegretto Nuzi*, grazie a lavori firmati da lui e conservati nel Vaticano, a Macerata, a Fabriano ed a Berlino. Anch'egli sta in relazione diretta con la scuola sienese, e lavorò con tutta probabilità fra il 40 e l'80. Gli autori hanno ragione di ritenere come opere sue, oltre i lavori firmati, anche la pala dell'altare nel duomo di Fabriano, le tre pitture della Badia di Cancello (ora parimenti nel duomo di Fabriano) e l'interessante affresco in Santa Lucia. Sulla Madonna della collezione Fornari lessi la firma: *hoc opus pinxit Alegretus* (non *Aegritus*) *Nutii de Fabriano anno MCCCLXXV* (oppure *XXI*, ma non XXII), e sul dipinto di Berlino: *Alegrietus* (non *Alegrictus*) *de Fabriano me pinxit.*

Accanto a Gubbio ed a Fabriano, Perugia è di pochissima importanza nella storia della pittura del secolo XIV. Dai pochi affreschi conservati nelle chiese, e registrati coscienziosamente da C. e C., non possiamo farci un concetto favorevole dell'attività artistica di quella città, in cui pur tuttavia nel secolo precedente avevano lavorato alcuni valenti maestri. Degni di menzione sono soltanto i dipinti del sienese *Meo di Guido Graziano*, conservati nella Pinacoteca, che nello stile ricordano il Segna, e ai quali si potrebbe forse aggiungere una Madonna con San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista nella navata sinistra del Duomo.

Dal 1357 al 1364, un certo *Ugolino di Prete Ilario* dipinse in Orvieto la cappella del Santissimo Corporale, e più tardi, verso il 70, il coro del Duomo. Si osserva in lui una certa durezza, ma la composizione non è cattiva. Alcune singole figure nel coro, di stile del Pinturicchio, furono aggiunte più tardi. Sarebbe questo pittore il figlio di quel *Presbyter Ilarius de Viterbo* firmato come autore di alcuni dipinti sulla leggenda di San Francesco nella Cappella della Porziuncula in Santa Maria degli Angeli presso Assisi? Non è impossibile, sebbene ne faccia dubitare la data, 1393. Quanto alle altre pitture di città minori dell'Umbria, nominate da C. e C., meritano di essere notati come i più interessanti gli affreschi rappresentanti il Paradiso, l'Inferno e il Giudizio finale, a Terni. In ogni caso non credo vi si debbano vedere lavori del Trecento, ma del Quattrocento, e propriamente nello stile delle pitture attribuite a Bartolomeo di Stefano in Foligno. Però è difficile a dirsi come si possa accordare con ciò l'iscrizione, la quale porta una data che accenna al secolo XIV. Forse essa si riferisce a pitture anteriori, che, a quanto pare, furono coperte da quelle ora conservate.

Dei pittori delle Marche i principali erano già stati nominati nel II volume della *Storia della pittura*. Qui troviamo in aggiunta il maestro *Bitino di Faenza*, di cui è conservato un dipinto in San Giuliano a Rimini, e *Johannes Barontii* da Rimini. Ogni dubbio che la pala d'altare di quest'ultimo nella Galleria d'Urbino sia quella nominata dal Tonini come proveniente da Macerata, scompare innanzi all'iscrizione, che C. e C. non riuscirono a decifrare per intero, e che è quasi identica a quella riportata dal Tonini: *anno dni mille CCCCXL quinto tempore dni Clemtis..... oc opus fecit Joannes Barantius de Arimino.*

Il secondo capitolo è dedicato alla pittura in Bologna. Chi conosca l'enorme edificio innalzato dal Malvasia alla sua città natale nella sua *Felsina pittrice*, non potrà che apprezzare e lodare la sana attività dei due scrittori, che con una severa critica abbatterono quell'insieme artificioso, e posero il fondamento ad una coscienziosa ricerca. Del più antico maestro *Franco*, contemporaneo di Giotto, essi conoscono soltanto un quadro del 1312 nella Galleria Ercolani. Sarebbe importante sapere dove esso si trovi presentemente, e se, come io sono propenso a credere, dimostri che l'artista abbia subito l'influenza di Cimabue, il quale lavorò a Bologna, come si rileva ancor oggi da una Madonna nei Servi. Più ampie notizie ci sono fornite su *Vitale*, di cui sono conservati due quadri, l'uno nella Pinacoteca di Bologna, l'altro nel Vaticano. I signori C. e C. lo mettono in relazione con la scuola umbra; a me pare piuttosto in relazione con la scuola sienese, e propriamente con Pietro Lorenzetti. Oltre ai dipinti citati a San Giovanni al Monte e a San Salvatore, porta i caratteri delle sue opere un quadro della quarta cappella a destra in San Martino Maggiore.

Accanto ad *Andrea* di Bologna, che C. e C. per i primi fecero conoscere, e i cui dipinti si trovano a Fermo ed a Pausula, ha un posto importante *Lippo Dalmasio*, che, nato più tardi, visse fino al 1410. Si trovano suoi quadri autentici, ma per la maggior parte molto danneggiati, nella Galleria Nazionale a Londra, nel Collegio degli Spagnuoli, in San Domenico, in San Petronio ed in San Procolo a Bologna. *Simone* detto *dei Crocifissi* ha subito evidentemente l'influenza di Giotto. Due sono i soggetti cheegli preferisce dipingere: Crocifissi (in San Giacomo Maggiore nel 1370, in Santo Stefano, nella Pinacoteca), e l'Incoronazione di Maria (due quadri nella Pinacoteca). Inoltre sono da annoverarsi alcune Madonne, alle quali io aggiungerei anche quella portante la sua firma nella Galleria Malaspina a Pavia. Egli si firma quasi sempre *Symon*, e non Simon, come spesso erroneamente si legge. Del pittore *Cristoforo*, di cui esiste nell'Ateneo di Ferrara una Pietà, firmata, non sappiamo se fosse di Ferrara o di Bologna. Due altri quadri che si trovano insieme col primo, non credo sieno da ritenersi di sua mano, cosicchè per giudicare di lui non ci resta che quell'unico dipinto, giacchè due altri, di cui in tempi anteriori si fa menzione, sono andati perduti. Per i tipi deboli e non abbastanza espressi, è da porsi insieme con Simone *Jacopo degli Avanzi*. Abbiamo una Crocifissione di Cristo con la sua firma nella Galleria Colonna a Roma; ed a ragione gli si attribuiscono due altre

Digitized by Google

simili ed una pala d'altare composta di varie parti e rappresentante la morte di Maria, tutte tre nella Pinacoteca di Bologna. E forse è anche opera sua un affresco col Cristo sulla croce fra Maria e Giovanni presso il portale di San Giacomo Maggiore.

Tutti questi pittori, insieme ad altri ancora, lavorarono certamente nella chiesa di Mezzarata allora esistente fuori della città, che contiene affreschi, in massima parte distrutti, dell'antico e del nuovo Testamento. Nelle antiche guide sono nominati un Cristoforo, un Jacopus, un Laurentius, un Simeon. Ho ripetutamente esaminato gli affreschi, ed ecco i risultati a cui credo di esser giunto, ma che esprimo colla massima riserva: Le storie della vita di Mosè sono rozze, e, come osservano anche C. e C., si allontanano dai Bolognesi finora considerati; ciò vale ancor più per la vita di S. Giuseppe, che si dice contrassegnata col nome *Jacopus*. La Nascita di Cristo, una composizione molto grande sulla porta d'ingresso, ascriverei, come il Malvasia, a Vitale; gli affreschi della Giovinezza di Cristo, che il Malvasia dice firmati coi nomi *Jacobus* e *Simeon*, a Jacopo degli Avanzi; e nella serie che sta più sotto credo di riconoscere lo stile di Simone, quantunque C. e C. vi trovino il nome di *Jacobus*. Non mi pare di veder qui la mano di *Jacobus Pauli*, di cui si trovano quadri firmati nell'Accademia, in S. Giovanni Maggiore e nel Louvre.

L'ultimo dei pittori bolognesi nominati da C. e C. è, oltre a *Petrus Johanis* (Lianori), un *Zuan da Bologna;* un suo quadro esiste nell'Accademia di Venezia.

Ora seguiamo le nostre dotte guide a Ferrara. Il più antico pittore di cui si fa cenno, *Gelasio*, si può quasi dire un personaggio mitico. Come C. e C. dimostrarono, tutti i lavori che ancor oggi gli si attribuiscono a Ferrara, non hanno nulla a che fare con lui. Molto ingenua è l'asserzione che sia opera sua una Madonna della prima metà del secolo xv, ora nell'Ateneo, una figura, che, a quanto pare, andò molto in voga; tanto è vero che ne trovai due antiche riproduzioni nella Galleria Lombardi. Anche di *Laudadio Rambaldo* e di altri, la cui conoscenza dobbiamo al Campori ed al Venturi, non si sanno finora che i nomi. Maggior chiarezza invece sembra si vada un po' alla volta facendo su *Antonio da Ferrara*, che, stando al Vasari, fu scolaro di Agnolo Gaddi, dipinse nel 1438 nel Palazzo degli Este, e più tardi maritò una sua figlia con Bartolomeo Viti. Le ricerche sul conto suo cominciano da un quadro con la sua firma e con la data del 1439, che da S. Bernardino passò nella Galleria di Urbino, e dagli affreschi del 1437 a Talamello presso Pesaro, che ultimamente furono studiati dal Pina. In qual grado possano questi ultimi confermare il giudizio che di lui ci facciamo esaminando il quadro di Pesaro, non sta a me il dire. Debbo però confessare che da essi mi feci un'idea alquanto differente da quella di C. e C. sullo stile particolare di quell'artista. Che nulla sveli un'influenza di Agnolo Gaddi, osservarono già gli autori della *Storia della pittura*. A me sembra piuttosto che nei lavori di Antonio si veda chiaramente la imitazione di Gentile da Fabriano. Vi si notano però anche una durezza ed una energia ferrarese, che noi osserviamo benissimo in opere di maestri posteriori, e che qui per la prima volta ci si presentano come caratteristiche dell'arte di Ferrara. Non mi pare da attribuirsi ad Antonio l'Annunciazione nella chiesa della Santissima Annunziata fuori d'Urbino, che mostra piuttosto lo stile del Nelli; e nemmeno gli affreschi della cappella Bolognini in S. Petronio a Bologna. Invece mi sembra di trovare il suo stile in un gonfalone nella Galleria d'Urbino, rappresentante la Crocifissione e due Santi. Certo sarebbe questa un'opera posteriore del maestro; e l'imitazione del suo stile si fa vedere in un secondo gonfalone della stessa Galleria, che rappresenta la Predica di S. Giovanni Battista. Come precursore diretto di Cosimo Tura e di Francesco Cossa, questo maestro ferrarese merita veramente di essere studiato più da vicino. Falsamente gli sono attribuiti dei dipinti nella Galleria di Ferrara.

Da questa scorsa nel Quattrocento ritorniamo alla pittura in Modena nel secolo xiv. Perdura ancor sempre l'oscurità intorno al pittore *Tommaso da Modena*. Non si può ancora determinare con precisione, se egli sia nato a Treviso o a Modena, e se gli affreschi di Treviso che gli si attribuiscono (S. Niccolò, S. Francesco, Santa Margherita) sieno tutti suoi, o di un altro pittore dello stesso nome. Certo è, che fu chiamato da Carlo IV a dipingere nel castello di Karlstein in Boemia, e che vi dipinse affreschi in gran parte ancora conservati, e quadri, uno dei quali giunse nel Belvedere a Vienna col nome di suo padre Rarisinus o Barisinus. C. e C. dubitano che sia lavoro suo un piccolo altare nella Galleria di Modena, opera di un Tommaso. Quivi trovasi pure un quadro del 1370, dovuto ad un pittore che del resto ci è sconosciuto, *Paolo de Mutina*. Di altri maestri non conosciamo che i nomi. Soltanto di uno, *Barnaba da Modena*, ci sono conservati numerosi dipinti (a Francoforte, Berlino, Torino, Pisa, Alba, Ripoli), e questi ce lo dimostrano come un artista severo, amante della grandiosità antica, da un lato in relazione con la scuola bolognese, dall'altro colla sienese. Su una pala di altare del 1385 nella cattedrale di Modena troviamo il nome di *Serafinus de Serafinis*, che nel 1373 fu occupato in S. Domenico a Ferrara. Barnaba lavorò a Genova nel 1364 e nel 1370.

Di pittori della Liguria ne troviamo nominati pochi: un *Bartolomeo de Camulio*, di cui è conservato un unico lavoro nel Museo di Palermo; un *Franciscus Nerii de Vultrio* (un suo quadro esiste a Modena), ed un *Francesco d'Oberto*, che, secondo Soprani, dipinse nel 1368 una Madonna con due Santi. Questo dipinto, che C. e C. conoscono soltanto da un'incisione del Rosini, si trova presentemente al Municipio di Genova.

Nelle chiese di Verona, specialmente in San Zenone, Sant'Anastasia e S. Fermo, si conservano abbastanza

Digitized by Google

numerosi affreschi del secolo XIV; ma finora, meno pochissime eccezioni, non fu possibile assegnarli ad un maestro determinato. Il primo pittore, del cui stile ci sia dato giudicare da un dipinto, è *Turone*, la cui Trinità trovasi nella Galleria di Verona. C. e C. gli attribuiscono anche la Crocifissione che sta sulla porta principale di S. Fermo.

Passando ora a considerare due altri maestri, *Aldighieri da Zevio* e il finora ancor abbastanza enigmatico *Jacopo Avanzi*, dobbiamo trasportarci a quella città che fu luogo principale della loro attività, cioè a Padova. Le loro pitture nella cappella di S. Felice in Sant'Antonio e nella cappella di S. Giorgio in S. Michele sono troppo conosciute, e perciò ci risparmieremo di parlare del profondo studio che ne fanno C. e C. Bisogna però notare, che gli autori attribuiscono all'Aldighieri in Verona alcune pitture murali, cioè l'imagine votiva della famiglia Cavalli in Santa Anastasia, ed una Madonna in un palazzo già degli Scaligeri sulla piazza dei Signori. E in fatti non si può negare che esista una grande affinità fra questi lavori e quelli di Padova. Allo stesso pittore appartiene però anche una Madonna con Santi e con sette francescani inginocchiati in S. Zenone (1397). Non oso decidere, se sia antica un'iscrizione che nomina un tal *Martinus* come autore di una Crocifissione del 1396 in S. Fermo. In tal caso avremmo conservato il nome di un artista, che si può dimostrare autore di parecchie altre pitture in Verona, cioè degli affreschi della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia (1392) nominati da C. e C., e, come io credo, di alcune pitture murali alla fine della navata laterale sinistra in S. Zenone, quali sarebbero il Cristo sulla croce, la Madonna, ed i Santi Zenone, Maddalena, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista. Finalmente si potrebbe distinguere, a mio giudizio, un terzo artista della fine del secolo XIV, la cui particolarità sono le figure molto slanciate con teste piccole, per esempio la Madonna con Santa Caterina, Santa Maddalena e Sant'Antonio Eremita in Sant'Anastasia, e in S. Zenone nella cappella suddetta Sant'Anna con altre due Sante, la Madonna, S. Giorgio, Maria col Bambino, Santa Maddalena e S. Giovanni Evangelista.

Un altro capitolo del libro è dedicato alla scuola di Padova. Certo non è un artista di questa città che desta particolare interesse, bensì un fiorentino, *Giusto dei Menabuoi*. Ci sono conservati due lavori che portano la sua firma: un quadro dell'anno 1363, ora di proprietà del sig. Fasi a Milano, e l'altarino del 1367, ora nella Galleria di Londra, grazioso e di forti tinte. Che egli sia anche l'autore degli affreschi della cappella Luca Belludi in Sant'Antonio e di quelli del Battistero, mi sembra sia molto da dubitare. A me pare più credibile che i due gruppi sieno stati dipinti dai maestri padovani *Giovanni* ed *Antonio*, i cui nomi si leggono su una porta del Battistero; e per la cappella Belludi se ne avrebbe la conferma dall'Anonimo del Morelli. Così pure ritengo molto poco probabile, che Giusto abbia lavorato anche lui ai grandi affreschi che adornano la Sala della Ragione. Per ora dobbiamo ritenere che essi sieno stati eseguiti da *Zuan Miretto* insieme con un pittore ferrarese. Accanto a Giusto fu in gran fama il *Guariento*, come lo dimostra il fatto che fu chiamato a dipingere la gran Sala del Consiglio nel Palazzo ducale a Venezia (1865). A Bassano C. e C. hanno trovato dei lavori firmati da lui, nella Galleria e nel Duomo; a Padova gli si attribuiscono, stando al Vasari, soltanto gli affreschi nel coro degli Eremitani e l'affresco sul monumento sepolcrale di Jacopo da Carrara nella medesima chiesa.

Poche ricerche si sono finora fatte sui resti dell'arte antica nella Lombardia. C. e C. nominano alcuni affreschi in Milano (a S. Ambrogio e nel Monastero maggiore), la Madonna di *Symon de Corbeta* passata a Brera, e gli affreschi della Cupola in Chiaravalle. Essi negano la relazione che il Rosini dice esistere fra questi e Giovanni da Milano, facendo all'incontro risaltare quella con Symon de Corbeta. A me sembrò di trovarvi una affinità forse accidentale, ma in ogni caso sorprendente, collo stile di Francesco Traini di Pisa. Di *Pacino da Nova* e di *Michele di Ronco* sappiamo soltanto che lavorarono a Bergamo; certo questo Michele non va confuso con quel *Michelino* che dipinse nel palazzo Borromeo a Milano, e che forse si deve piuttosto identificare con un *Michele de' Mulinari* che viveva ancora nel 1420, nominato però per le pitture sul vetro. Le opere di *Leonardo da Besozzo* si devono cercare a Napoli in S. Giovanni a Carbonara.

A Cremona vissero un Simon Simone ed un Polidoro Casella, a Parma un Bartolino da Piacenza e Nicolò da Reggio, a Reggio un Jacopo e un Bartolomeo Maineri; altri pittori nominati sono: a Brescia, Acquistabene, Giovanni Girardi, Bartolommeo; a Vercelli, Aimerius, Giorgio da Firenze, Giovanni da Firenze, Petrus de Novaria; a Pavia, Andreino da Edesia.

Specialmente arricchita è stata la *Storia della pittura* dai risultati dei profondi studi fatti dagli autori sul Friuli e sulle coste dell'Adriatico. Un grande numero di affreschi in Cividale, Venzon, Gemona, Belluno, Pieve di Cadore ed altre città, ci vengono descritti, tenendo conto delle ricerche fatte negli archivi dal Ticozzi, dal Maniago e da Vincenzo Joppi, che trassero alla luce una quantità di nomi di pittori, fra i quali trovo degni di particolar menzione Nicolò da Gemona, Simone da Cusighe in Belluno, e Bernardo in Belluno.

Come primi prodotti locali dell'arte in Venezia, C. e C. citano le pitture sulla cassa della beata Giuliana in Sant'Agnese, una Madonna in S. Giovanni Evangelista (colla firma: Franciscus Pinsis oc p.), un S. Donato in S. Donato a Murano dell'anno 1310, ed un *Cristo nel sepolcro* di un maestro *Angelus* nel Museo Correr. Non sappiamo quali maestri abbiano lavorato nel Palazzo ducale; forse vi fu occupato nella gran Sala del Consiglio quel *Paolo*, che nel 1346 ebbe a

Digitized by Google

dipingere un quadro per una cappella del Palazzo. Di lui ci sono conservate le seguenti opere: un quadro per altare del 1333 nella Galleria di Vicenza le pitture sul coperchio della pala d'oro in S. Marco, da lui eseguite nel 1345 insieme con i figli Luca e Giovanni, una Madonna del 1358 a Stoccarda, ed un'Incoronazione di Mariá dello stesso anno, che nel 1869 figurò all'esposizione di Monaco in Baviera; tutti questi dipinti mostrano ancora il gusto bizantino. Contemporaneo di Paolo fu *Lorenzo;* i suoi dipinti sono: un quadro per altare del 1357 nell'Accademia, una Madonna del 1359 ora in possesso d'un privato a Udine, una Madonna del 1351 nella Galleria di Padova, una pala d'altare del 1366 nel duomo di Vicenza, il S. Salvatore del Muso Correr (1368), una Annunciazione con figure di santi, del 1371, nell'Accademia, ed una Madonna del 1372, nel Louvre. Queste pitture sono animate da un sentimento delicato, e sono meno arcaiche di quelle di Paolo. Non è impossibile che questo Lorenzo si sia trattenuto per qualche tempo anche a Bologna, dove troviamo il suo stile in una pala d'altare in S. Giacomo Maggiore. Gli è molto vicino *Stefano Pievan di Sant'Agnese,* il cui nome si trova su una Madonna nel Muso Correr (1369), su una Incoronazione di Maria nell'Accademia (1381), e su un quadro del 1384 in S. Alvise, ora perduto. A ragione si attribuisce a lui un quadretto del 1354, ora nel Louvre. In altri dipinti invece (S. Martino a Chioggia, S. Samuele, Chiesa della Salute) non si può stabilire altro che dell'affinità con Stefano. Ci sono inoltre due pittori di nome Niccolò: *Niccolò Semitecolo* e *Niccolò figlio di Pietro.* C. e C. hanno perfettamente ragione nel rigettare l'opinione, che i due pittori sieno un solo individuo, perchè lo stile di Niccolò di Pietro mostra un notevole progresso in confronto di quello del Semitecolo. Di quest'ultimo si devono ritenere autentiche soltanto le pitture della leggenda di S. Sebastiano (1367) nel Capitolo del duomo a Padova; giacchè i dipinti nominati dal Cicogna non si trovano più, e l'Incoronazione di Maria nell'Accademia in Venezia ha una iscrizione falsa. Di Niccolò di Pietro si conserva nell'Accademia una pala d'altare del 1394. Giustissimo mi sembra l'accenno che egli, che abitava « in capite pontis Paradixi » sia lo stesso artista che si firma « Nicholaus Paradixi miles de Veneciis » su un crocifisso del 1404 in Verrucchio. Anzi, grazie alle ricerche dell'abate Rinaldo Fulin, siamo ora in grado di ricostruire il suo albero genealogico. Suo nonno è un Nicolaus, pictor sanctorum; suo padre Pietro, suo zio Lorenzo pictor sanctorum. Sono inoltre nominati: *Jachobellus de Bonomo,* di cui esiste un'ancona del 1385 a Sant'Arcangelo presso Rimini, e *Chatarinus,* del quale abbiamo un quadro del 1375 nell'Accademia, uno del 1372 nella già Galleria Quirino Stampaglia a Venezia, ed uno del 1374 nominato dal Cicogna, di proprietà del conte Orsi in Ancona.

L'ultimo capitolo è una rassegna delle pitture dell'Italia meridionale e della provincia romana. Sono studiati in primo luogo gli affreschi della cattedrale d'Atri, ai quali lavorarono un Luca, un Antonio e un Jacobus; poi alcuni avanzi in Aquila ed in altre città minori, e il gran ciclo delle pitture murali nella Sala del Capitolo in Donna Regina a Napoli. Le pitture conservate in Sicilia non sono fatte oggetto di un esame attento; pure si sarebbe potuto accennare al fatto, che, oltre ad alcune Madonne, fu molto in voga l'Incoronazione di Maria, come ci si mostra da una quantità di piccoli altari, di pochissima importanza artistica, nel Museo di Palermo. Sembra che per questi altari si sia proprio posto un tipo stabilito: nel mezzo l'Incoronazione di Maria; ai lati dei Santi; sulla predella il Cristo nel sepolcro fra Maria e Giovanni, e i busti dei dodici apostoli — lavori per la maggior parte molto rozzi, nei quali le carni hanno dei riflessi vitrei affatto particolari.

Nella provincia romana sono citati gli interessanti affreschi di Santa Maria a Toscanella, alcuni avanzi a Viterbo e a Leprignano e quelli della cappella di San Beda in Santa Scolastica presso Subiaco. Su questi ultimi vorrei osservare, che essi furono fatti fare appena nel 1426 da « Ludovicus Majoricensium antistes regio Aragoniorum genere clarus »; furono restaurati nel 1854, e sono certo opera di un artista del luogo, sotto l'influenza di Gentile da Fabriano.

Così sono dette in poche parole le principali cose contenute nel quarto volume della *Storia della pittura in Italia* di Cavalcaselle e Crowe. Già questo sguardo dato sommariamente basterà a dare un'idea della quantità di importanti ricerche di cui esso è ricco. Ed è con vivo desiderio che noi attendiamo gli altri volumi, i quali certo non si faranno molto aspettare, appena si sarà pubblicata la seconda parte della Biografia di Raffaello.

H. Thode

LUCA BELTRAMI — *Il Reale Castello del Valentino innalzato dalla Duchessa Maria-Cristina di Savoja,* secondo un disegno inedito presentato dalla Società Storica Lombarda alla R. Deputazione degli Studi di Storia Patria per le Antiche Provincie e la Lombardia, radunata per la prima volta in Milano il X aprile MDCCCLXXXVIII. — Milano, A. Colombo e A. Cordani, tipografi.

Da una raccolta di disegni di sua privata proprietà, ha estratto il Beltrami questa interessante veduta del Valentino per farne omaggio alla Deputazione di Storia Patria per il Piemonte e la Lombardia, radunata per la prima volta in Milano il 10 aprile 1888. Il disegno risale al secolo XVII, e quindi al periodo originario della costruzione del castello: riesce perciò importantissimo nella profonda incertezza in cui siamo rimasti malgrado le ricerche del Cibrario, del Vico e del Brayda sulle vicende della sua edificazione, sullo stato della fabbrica innanzi la venuta di Madama Reale, Maria Cristina, sui lavori ordinativi da questa, e persino sul

Digitized by Google

nome degli artisti che vi hanno lavorato. Di quel tempo non ci restavano che due incisioni del Gioffredo nel *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis*, e due dipinti della stessa epoca, l'uno nel Museo Civico di Torino, l'altro in un medaglione nel castello stesso. Perciò la comunicazione del Beltrami è del più alto interesse, benchè non risolva tutti i quesiti rimasti finora oscuri.

Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V nella biblioteca Vaticana — Memoria di **ENRICO STEVENSON**, scrittore della medesima biblioteca. – Roma, tipografia Poliglotta della S. C. di Propaganda fide, 1887. — Fog. mass.

Il ch. sig. Stevenson presenta riprodotti in fototipia ed illustra alcuni degli affreschi fatti eseguire da Sisto V nella sala della biblioteca Vaticana da esso costruita, e che hanno importanza per la topografia di Roma, poichè rappresentano gli edifici nello stato anteriore ai grandi lavori eseguiti da quel pontefice. Nella 1ª tavola è rappresentata l'incoronazione di Sisto V, col prospetto della basilica e de' palazzi vaticani; nella 3ª il trasporto dell'obelisco, col fianco della basilica, e la colonna Antonina col prospetto delle casupole che circondavano la piazza Colonna e nel fondo il palazzo di S. Marco, il Campidoglio e parte del Quirinale; nella 4ª un piano prospettico di Roma dal lato Est, colle grandi vie aperte da Sisto V, e sotto, la basilica e il patriarchio lateranense. La tavola 2ª riproduce un affresco del Vasari nel palazzo della Cancelleria, dove si vede lo stato dei lavori della basilica Vaticana, dal lato della tribuna, sotto Paolo III; e nella tavola 5ª sono due frammenti di mosaico, la testa di Gregorio IX e quella di Innocenzo III, che erano già nella basilica Vaticana, e sono oggi in una cappella della villa Torlonia presso Poli; un angelo di mosaico attribuito a Giotto, conservato a Bauco presso la Badia di Casamari, e finalmente un disegno del famoso mosaico di Giotto rappresentante la navicella sbattuta dai flutti: musaico assai alterato in età posteriori, e di cui questo, trovato dall'A. nell'Ambrosiana di Milano, è il più antico disegno che fin qui si conosca.

Parecchie di queste tavole sono riproduzioni fatte ora per la prima volta; alcune altre si trovano già approssimativamente nel Fontana, quella della basilica Lateranense nel Rohault de Fleury e altrove; la pianta prospettica di Roma fu pubblicata da lord Vernon; ma la riproduzione eliotipica degli affreschi permette di studiarne meglio i particolari. La dotta illustrazione dello Stevenson si distende specialmente sull'edificazione della biblioteca per opera di Sisto V, e su ciò che riguarda i palazzi e la basilica Vaticana.

MISCELLANEA

I sepolcri di Maria Bibiena e di Baldassare Peruzzi. — In un recente mio scritto ho asserito che nella chiesa del Pantheon non esistono più le epigrafi di Maria Bibiena, promessa sposa di Raffaello, e di Baldassare Peruzzi. Quella della Bibiena, più volte stampata, dovette esser dettata dal Bembo.

Mariae Antonii F. Bibienae Sponsae Ejus
Quae Laetos Hymenaeos Morte Praevertit
Et ante Nuptiales Faces Virgo Est Elata
Baltasar Turinus Piscien. Leonis X Datar.
Et Jo. Bapt. Branconius Aquilan. A Cubic.
B. M. Ex Testamento Posuerunt
Curante Hieronimo Vagnino Urbinati
Raphaeli Propinquo
Qui Dotem Quoque Hujus Sacelli
Sua Pecunia Auxit.

Ora mi si fa osservare che l'epigrafe della Bibiena esiste ancora, presso all'edicola della Madonna del Sasso, in cui è sepolto Raffaello, a destra di chi guarda. Ed è vero: essa è scolpita sopra una lastra di giallo antico, e tra pel colore del marmo, tra per l'altezza a cui è posta, non si può leggerla senza aiuto di lenti. Io l'ho cercata più volte, nè m'era riuscito di trovarla: figuriamoci se è possibile che la veda chi si reca semplicemente a visitare il sepolcro di Raffaello.

Quella epigrafe è una gentile memoria della giovinetta sposa di Raffaello, a cui la morte precluse i lieti imenei, e che solo nel sepolcro posò accanto allo sposo: l'iscrizione, posta dagli esecutori testamentari di Raffaello, Baldassare da Pescia e Giov. Battista Branconi dall'Aquila, doveva star sotto a quella dell' Urbinate; altrimenti quello *sponsae ejus*, sua sposa, non avrebbe senso. Preghiamo il Comune di Roma di far togliere di lassù quell'epigrafe ed avvicinarla a quella di Raffaello.

E presso al sepolcro di Raffaello era pure quello d'uno de' maggiori, e forse del più perfetto architetto del Rinascimento, Baldassare Peruzzi. L'epigrafe diceva così:

Balthasari Perutio Senensi, viro et pictura et ar-

Digitized by Google

chitectura aliisque ingeniorum artibus adeo excellenti, ut si priscorum occubuisset temporibus, nostra illum felicius legerent. Vix. Ann. LV Mens. XI Dies XX.

Lucretia et Jo. Salustius optimo coniugi et parenti, non sine lacrymis Simonis, Honorii, Claudi, Emiliae ac Sulpitiae minorum filiorum, dolentes posuerunt. Die IIII Januarii MDXXXVI.

Il Comune di Roma dovrebbe di nuovo far scolpire questa epigrafe e collocarla non lunge dal sepolcro di Raffaello. È vergogna che chi si reca a visitare il Pantheon non vi trovi neppure il nome del grande architetto che v'è sepolto. D. Gnoli

La prima edizione del "Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma." — La lunga serie degli illustratori dei monumenti di Roma nel sec. XVI, quali il Lafreri coi suoi collaboratori francesi, spagnuoli e fiamminghi, il Cock, il Dosio, il Du Perac, il Pitoni, il Cavalieri, è aperta da un artista romano, Antonio Abbaco o Labacco, architetto e *maestro di legname* (come lo disse il Vasari), e che li ha tutti preceduti: e l'opera sua sulle antichità di Roma è comunemente ritenuta per una delle più commendevoli per la bellezza degli intagli, benchè l'interesse che essa può avere per la storia di queste antichità sia oggi molto scemato, trattandosi quasi intieramente di ricostruzioni di antichi edifici. Sull'autore di essa ben poche notizie si hanno, riducendosi a quelle, e non son molte davvero, che ne dà il Vasari, il quale ne parla in tre luoghi, cioè nella vita di Marcantonio, in quella del Sangallo, e in quella di Francesco detto dei Salviati. Non si sa neppure quando sia nato, certo innanzi il 1500 se in una lettera a Baldassarre Peruzzi del 9 novembre 1528 (pubblicata dal Bottari nel To. II della *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, ecc., pag. 377) gli annunzia di aver preso moglie, e parla di ciò come uomo già assennato, anzi maturo. Della sua valentia come architetto fa fede il bel portone del palazzo Sciarra Colonna, comunemente attribuitogli, benchè ci sia chi lo ritiene del Vignola. Nell'avviso ai lettori, che è preposto alla sua opera, racconta di aver lavorato a misurare le antichità, e ricostruirne i diruti edifici, insieme al Bramante e Antonio di Sangallo suo maestro; che il figlio Mario gli si offerse ad intagliare esse stampe, e quindi aggiunge: «... mentre ch'io attendeva a sollecitar Mario, che riducesse a perfettione questa tal impresa, mi è occorso alcun dubbio, che per haverla mostrata a certe persone, ho dubitato di quel che ci sarebbe potuto intervenire, si come ci è avvenuto in altre cose, che havendole lassate vedere sono state stampate, et altri gode le nostre fatiche. Per ciò mi son deliberato di metter fuori queste poche ch'io mi trovo in essere, accio non venisse ad effetto quel' di ch'io mi dubitava»; promette in fine di mandare in breve tempo a perfezione tutta l'opera.

Di questo prezioso volume finora si credeva prima edizione quella del 1558 *(Impresso in Roma, in casa nostra ne gl'anni del Signore M.D.LVIII...)* ad onta che il privilegio veneto pubblicato nel *recto* della quarta carta abbia la data del 1552: però il Cicognara, al n. 538 del suo *Catalogo*, rilevando questa circostanza osserva soltanto: « Non abbiamo veduti esemplari colla data del 1552, contemporanei al Privilegio della Signoria di Venezia, che dovrebbero essere senza il privilegio dei Papi posteriori, quando realmente non seguisse la stampa molto dopo. »

Ora la biblioteca Vittorio Emanuele ha avuto la fortuna di acquistare un esemplare di questa rarissima edizione, sconosciuta fin'a oggi. Essa si compone del frontespizio inciso, identico a quello delle edizioni posteriori, di una carta stampata che contiene la prefazione di *Antonio Labacco a li lettori* e il colophon: *Impresso in Roma in casa nostra ne gli anni del S. M.D.LII. Con privilegio Apostolico e Veneto | per anni dieci;* quindi 23 tavole senza numero, incise in 24 carte, essendovene una doppia; poi la grande tavola del Porto Trajano, coi numeri 29, 30 e 31, una carta di spiegazione stampata da ambedue le parti, e quattro tavole senza titolo nè numero. La composizione del volume è perciò identica a quella della edizione del 1558, salvo le carte preliminari che sono due invece di quattro, e alcune lievi differenze, cioè che la tavola 19, *Pianta del Tempio di Giove Statore* nell'edizione 1558, ha invece il titolo: *Pianta del Tempio seguente* nella edizione originale; che nella tavola doppia 23-24 la spiegazione è incisa dentro alla tavola in quella, e in questa è a stampa sul margine sinistro; che il foglio di spiegazione è stampato in corsivo invece che in romano; e che le ultime quattro tavole sono senza titolo nè leggenda alcuna. Come ho detto, le tavole sono tutte senza numero, ad eccezione di quella numerata 29, 30, 31, circostanza singolare, poichè computando anche le due carte preliminari, non si avrebbero per essa che i numeri 27, 28, 29. La parte stampata è nel bel carattere corsivo minuto caratteristico del Blado; quindi è da ritenersi che il Labacco affidasse la tiratura delle tavole incise in sua casa, e la parte tipografica del volume ad Antonio Blado che allora era senza dubbio il miglior stampatore di Roma.

G. Fumagalli

Un quadro di Giovan Battista de' Rositi da Forlì. — A Velletri, nella chiesa di Santa Maria del Triduo, vedesi nella prima cappella, a destra, in una parete laterale, un quadro con la seguente iscrizione:

Jo. Baptista de Ro
sitis de Forlivio
pinxit · 1500
de mense Martij

Vi è rappresentata, sotto ad un tempietto, la Ma-

Digitized by Google

donna col bambino nelle braccia; e fra gli intercolonnii, quattro angioli. Malauguratamente il dipinto è in cattive condizioni, e ricoperto da collane, perle, nastri e corone votive. A. V.

Nuovo sistema per pulire i quadri antichi verniciati ad olio. — Ai restauratori di quadri non è certo un nome nuovo quello del dott. de Pettenkoffer. Ormai è a tutti noto e da tutti adoperato il famoso sistema di sua invenzione per pulire i quadri con vernice resinosa. Chiamato, se ben ricordiamo, nel 1863, a far parte di una Commissione per la conservazione delle gallerie di quadri a Monaco, l'illustre igienista e chimico, trovatosi innanzi a quadri che erano diventati oscuri senza che su di essi si potesse osservare la più piccola traccia di quei funghi che formano la muffa, pensò giustamente che l'oscuramento provenisse da un cambiamento nella sostanza della vernice resinosa. In seguito ad altre osservazioni, giunse poi a scoprire che la vera causa dell'oscuramento era l'influenza atmosferica. In alcuni casi, cioè quando la temperatura dei quadri è superiore a quella dell'aria circostante, cadono su di essi delle piccolissime goccie d'acqua, le quali talora possono anche diventare molto grosse. Il dott. de Pettenkoffer potè osservare nella galleria Schleissheim e perfino nella pinacoteca di Monaco dei quadri, che erano addirittura rigati d'acqua, anzi talora attraversati da leggiere striscie di ghiaccio. Ora, ripetendosi il fatto dell'acqua che cade sui quadri e che poi evapora, ne viene di conseguenza un cambiamento nella massa molecolare della vernice, la quale perde in breve tempo la sua trasparenza e si screpola. Per ovviare a questo inconveniente il dott. de Pettenkofer pensò di esporre i quadri, ridotti a tale condizione, ad una corrente d'aria satura di vapori alcoolici. E di fatto la vernice resinosa assorbe tanto spirito alcoolico, da divenire di nuovo alquanto tenera; le screpolature scompaiono e la vernice riacquista la sua primiera trasparenza.

Però questo ottimo sistema vale soltanto, come abbiamo detto, per i quadri con vernice resinosa, mentre riesce affatto inefficace su quadri verniciati ad olio. Naturalmente il celebre chimico si occupò anche di questa questione; e nelle *Technische Mittheilungen für Malerei* (München, 1888, N. 40) troviamo lo splendido risultato delle sue ricerche.

Il sistema inventato dal dott. de Pettenkofer non tende a rendere la trasparenza alla vernice (come aveva fatto per la vernice resinosa), bensì ad allontanare dal quadro la vernice stessa. Ciò si ottiene mescolando in dosi eguali balsamo di copaive ed ammoniaca, o balsamo di copaive e spirito di vino, e strofinando la superficie del quadro con bambagia inzuppata di quel liquido.

Sorgerà in alcuno il dubbio, che con questo processo non si corra rischio di danneggiare il quadro. Ma questo sapone di copaive ha la proprietà, che, lasciato per alquanto tempo all'aria, perde l'ammoniaca, la quale scompare sotto l'influenza dell'acido carbonico contenuto nell'aria, rimanendo soltanto il balsamo. Il balsamo di copaive poi presenta anche questo vantaggio, che, mescolato coi colori, serve a conservarli; cosicchè l'inventore crede che esso possa sostituirsi a tutte le vernici finora in uso.

Lo stesso balsamo può essere adoperato anche per un altro scopo. È noto che il legno e la tela, essendo sostanze igroscopiche, esposti che sieno all'umidità, assorbono dell'acqua e si gonfiano; ritornano poi allo stato di prima quando l'umidità decresca. Ciò dà origine ad un continuo movimento, al quale invece non vanno soggetti i colori ad olio, che non sono igroscopici. Ora, spalmando col balsamo di copaive la parte posteriore della tela o del legno di un quadro, esso diventa perfettamente insensibile alle mutazioni igroscopiche, e si può impunemente trasportare anche in un luogo umido.

A nessuno sfuggirà l'alta importanza di queste preziose scoperte, e noi le segnaliamo all'attenzione dei nostri lettori, e specialmente di quelli a cui è affidata la conservazione degli antichi dipinti.

Le campanelle del Magnifico. — Nel dicembre del 1887 vennero tolti dalla facciata del palazzo detto del Magnifico, perchè già di Pandolfo Petrucci, in Siena, i bracciali e le campanelle in bronzo, mirabilissimo lavoro eseguito nei primi anni del secolo XVI, dal Cozzarelli. Appena conosciuta la cosa, la Commissione conservatrice di Belle Arti, l'autorità municipale, il Governo tentarono ogni via per impedire che le campanelle prendessero il volo, e per far sì che fossero tutelati, a forma di legge, i giusti diritti della città, la quale dalla gelosa conservazione dei lavori d'arte trae utile ed onore. Fu iniziata causa, contro i proprietari del palazzo, per l'arbitraria remozione; e il buon diritto ha trionfato, chè il tribunale li ha condannati come contravventori agli articoli d'un decreto granducale che ancora ha forza di legge in Toscana. I bracciali in bronzo saranno rimessi al loro posto.

Aumenti della collezione Gandini in Modena. — La collezione di stoffe antiche, regalata generosamente dal conte Luigi Alberto Gandini al Museo Civico di Modena, ha pure ricevuto aumento di dieci tessuti del VI secolo, probabilmente della stessa provenienza di quelli acquistati dal Museo di Milano.

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

Roma — Premiato Stabilimento Tipografico Eredi Vercellini

Digitized by Google

UN DISEGNO INEDITO DEL PALAZZO MARINO IN MILANO

DI GALEAZZO ALESSI

QUANTO siano scarsi i disegni originali che ci rimasero di Galeazzo Alessi, si potè constatare quindici anni or sono nell'occasione del terzo centenario della morte di questo artista, avendo l'amministrazione municipale di Perugia raccolto in tale circostanza ed esposto al pubblico tutto quanto poteva concorrere ad illustrare la vita e le opere dell'Alessi. [1] Di fronte a tale scarsità di documenti grafici, la quale riesce veramente strana di fronte alla fecondità e al valore eccezionale di questo artista, acquistano particolare importanza alcuni disegni che io ebbi la ventura di rintracciare recentemente, e che si riferiscono a quell'edificio nel quale, meglio che in qualsiasi altro forse, si spiegò il genio dell'Alessi, voglio dire il palazzo da questi iniziato verso il 1553 per incarico di Tomaso Marino mercatante genovese, e che attualmente è la sede dell'amministrazione municipale di Milano: i nuovi disegni acquistano poi uno speciale interesse di attualità per la circostanza che in questi giorni appunto, dopo ripetute e lunghe discussioni, venne deciso di completare la decorazione esterna del palazzo, cui i disegni in questione si riferiscono. [2]

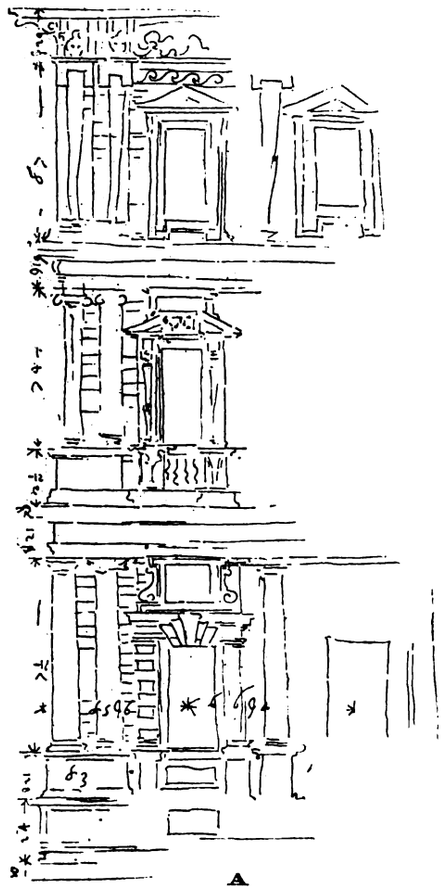
Come risulta dal *facsimile* (v. schizzo *A*) che si presenta, si tratta solo di pochi segni tracciati rapidamente a mano libera, nei quali però si ritrovano tutti gli elementi dell'originale decorazione immaginata dall'Alessi per il fastoso mercatante genovese che si era straordinariamente arricchito coll'appalto delle gabelle di Milano: l'attrattiva dei disegni sta particolarmente nella indicazione delle misure per le masse principali della facciata, misure le quali non corrispondono a quelle che furono effettivamente adottate nella costruzione, giacchè mentre il disegno ha una altezza complessiva al canale di gronda di braccia milanesi 34, ossia metri 20 40, la costruzione raggiunse l'altezza di metri 23 42. Questo fatto basta per sè ad indicarci nel disegno in questione uno studio anteriore alla costruzione e ci mette sulla via per rilevare le variazioni che all'atto della esecuzione l'architetto ebbe ad introdurre nel concetto primitivo del palazzo, di cui fortunatamente si conservarono alcune tavole nella Raccolta Bianconi all'Archivio Civico di Milano. Queste tavole — che

[1] L'elenco dei disegni delle opere architettoniche di Galeazzo Alessi e di altri documenti relativi al medesimo che furono esposti il 14 marzo 1873, venne stampato a pagine 41 e 42 della *Pubblicazione a cura del Municipio di Perugia* fatta in occasione del centenario: l'elenco non è molto esteso, e di qualche documento grafico ivi indicato si potrebbe altresì porre in dubbio la attribuzione all'Alessi.

[2] La costruzione del palazzo, in seguito ai rovesci di fortuna subiti dal Marino, rimase sino ad oggi interrotta: ed ora, dopo che per molti anni nel Consiglio comunale era stata sostenuta la tesi di costrurre la quarta fronte del palazzo imprimendovi il carattere di residenza comunale, venne deciso di completare l'edificio conforme al concetto originario dell'Alessi.

Digitized by Google

comprendono due planimetrie, una facciata e la decorazione del cortile d'onore — ci rappresentano l'edificio immaginato sopra una pianta rettangolare e sono una parte dei primi disegni che l'Alessi eseguì in Genova dietro la richiesta fattagli dal Marino e colla indicazione indeterminata dell'area disponibile per l'edificio. Al momento della esecuzione, l'area si presentò più estesa e a forma irregolare, il che condusse a rilevanti modificazioni nella distribuzione planimetrica dell'edificio, le quali furono imposte altresì da circostanze speciali che qui non è il caso di richiamare. [1] Una delle piante della Raccolta Bianconi porta precisamente l'indicazione, in braccia milanesi, di alcune varianti che furono introdotte: ma il disegno della facciata verso Piazza San Fedele [2] rimase nel rapporto di palmi genovesi senza avere qualsiasi indicazione delle modificazioni che lo scomparto decorativo della facciata ebbe a subire in conseguenza del maggiore sviluppo dato alla pianta dell'edificio. A questa lacuna provvede il disegno che presento, il quale costituisce uno studio di transizione fra il primo concetto della Raccolta Bianconi e lo stato effettivo dell'edificio quale venne costrutto. Infatti il disegno in questione è lo schizzo che l'Alessi tracciò rapidamente per determinare in braccia milanesi le altezze principali della facciata: egli però non si è limitato a tradurre integralmente le dimensioni in palmi genovesi del primo disegno, in braccia milanesi, ma v' introdusse delle modificazioni sostanziali, pur non alterando il concetto fondamentale. Così ad esempio il cornicione tanto originale e poderoso del palazzo, che nel disegno d'assieme si presenta eccessivo in altezza (palmi genovesi 8 ossia metri 2 circa), venne ridotto a sole due braccia milanesi e cioè metri 1 20: la trabeazione dorica del piano terreno, che nel disegno di assieme era stabilita secondo le regole scolastiche ad una quarta parte dell'altezza complessiva dell'ordine, venne resa meno pesante, e lo stesso dicasi per la trabeazione jonica del primo piano, la quale pure si scostò dal rapporto classico del quinto dell'altezza dell'ordine. Le proporzioni fra le varie masse della decorazione migliorarono senza però arrivare a quelle che furono effettivamente adottate. Infatti le varianti che ho indicato non miravano ad alterare l'altezza complessiva dell'edificio quale era stata stabilita nel primo concetto, giacchè questo assegnava l'altezza al canale di gronda di palmi 83 e cioè metri 20 50, misura che corrisponde a quella di braccia milanesi 34 che si ha coll'addizionare tutte le misure parziali del disegno in questione: uno schizzo a parte (v. schizzo *B*) dà l'altezza dell'attico in oncie 30 e cioè metri 1 50, misura che corrisponde ai palmi genovesi 6 del disegno d'assieme. Dal che risulta che in entrambi i disegni l'altezza dell'edificio, compreso l'attico, era progettata di metri 22. Ma all'atto pratico l'altezza venne portata a metri 26 32. Questo aumento non indifferente dipende in parte dalla maggiore importanza data all'attico il quale, in considerazione della strettezza delle vie che circondavano il palazzo, venne eseguito coll'altezza di metri 3, e cioè il doppio di quella rappresentata nei disegni. La maggior parte dell'aumento in altezza dell'edificio venne però ottenuta col modificare nuovamente il rapporto fra le trabeazioni dei vari ordini e le colonne o lesene allontanandosi



[1] Delle varianti introdotte nel concetto primitivo della pianta si fa parola nel n° 2 della *Raccolta Milanese* 1888, nel quale si dà altresì la riproduzione dei disegni planimetrici.

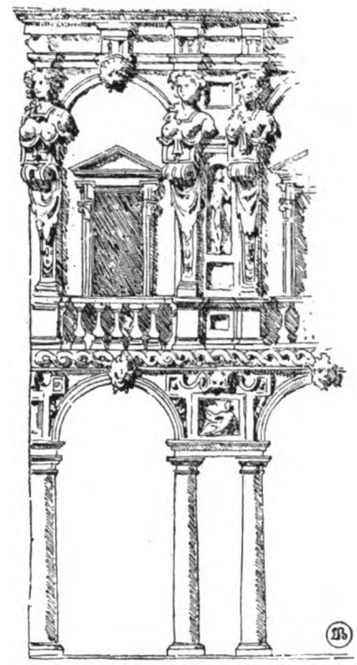
[2] Venne pubblicato in *fac-simile* nella Relazione della Giunta Municipale per il completamento del Palazzo Marino — Milano, Rebeschini 1886.

Digitized by Google

ancora più dai rapporti scolastici: cosicchè tanto la trabeazione dorica che la trabeazione jonica del primo piano riuscirono minori del quinto dell'altezza, mentre le erme del secondo piano divennero più svelte per l'aumento di due braccia in altezza. [1] In questo graduale sviluppo delle altezze delle colonne o lesene od erme mentre restavano invariate le altezze delle trabeazioni e diminuiva il basamento e la cornice di finimento, sta forse il segreto di quella grandiosità di linee che presenta l'edificio, e che certamente non sarebbe stata raggiunta se l'architetto, di fronte al problema di portare l'altezza dell'edificio da metri 22 a metri 26 30, avesse aumentato proporzionalmente l'altezza di tutte le ricorrenze orizzontali, e ciò allo scopo di rimanere ligio a quei canoni e rapporti scolastici coi quali si ebbe la pretesa di regolamentare la indefinita e libera armonia delle proporzioni architettoniche. Per questo riguardo ho stimato che i pochi segni tracciati rapidamente dall'Alessi meritassero questa breve analisi del procedimento tenuto dall'architetto nello sviluppo del suo concetto. Per la stessa ragione non riuscirà discaro al lettore che ricorda le squisitezze decorative del cortile d'onore nel Palazzo Marino, il vedere la prima idea di tale composizione riprodotta dall'originale conservato nella Raccolta Bianconi (v. schizzo *C*). La facilità ed esuberanza decorativa così caratteristica nelle concezioni dell'Alessi, si rileva in questo schizzo in una misura che si può giudicare eccessiva e sproporzionata: le linee architettoniche rimangono infatti quasi schiacciate dallo sviluppo ornamentale: un tale squilibrio, così naturale e spontaneo in un primo schizzo tracciato liberamente, e che tradisce, dirò così, la prepotenza dell'ingegno, scomparve affatto nella esecuzione, allorquando l'ossatura architettonica potè avere nuovamente ragione sullo sviluppo della decorazione assegnando a questa quel limite che doveva metterne in rilievo tutta la ricchezza e la fantasia.

B

D



C

Quanti insegnamenti proficui possono scaturire dallo studio di pochi segni tracciati da un vero maestro nell'arte sua quale fu Galeazzo Alessi! (v. schizzo *D*).

LUCA BELTRAMI

[1] Credo interessante mettere a raffronto le altezze del disegno dell'Alessi ridotte in metri, colle altezze adottate nella costruzione:

	nel disegno	sul vero
basamento	m. 1 70	m. 1 20
piedistallo dorico . . .	» 1 05	» 1 03
colonna dorica	» 4 46	» 4 97
trabeazione	» 1 05	» 1 10
piedistallo jonico . . .	» 1 50	» 1 50
lesena jonica	» 4 20	» 5 20
trabeazione	» 0 90	» 0 95
erma 2° piano	» 4 20	» 5 75
cornicione	» 1 20	» 1 70
attico	» 1 50	» 2 90

Digitized by Google

GIAN CRISTOFORO ROMANO

(Continuazione e fine)

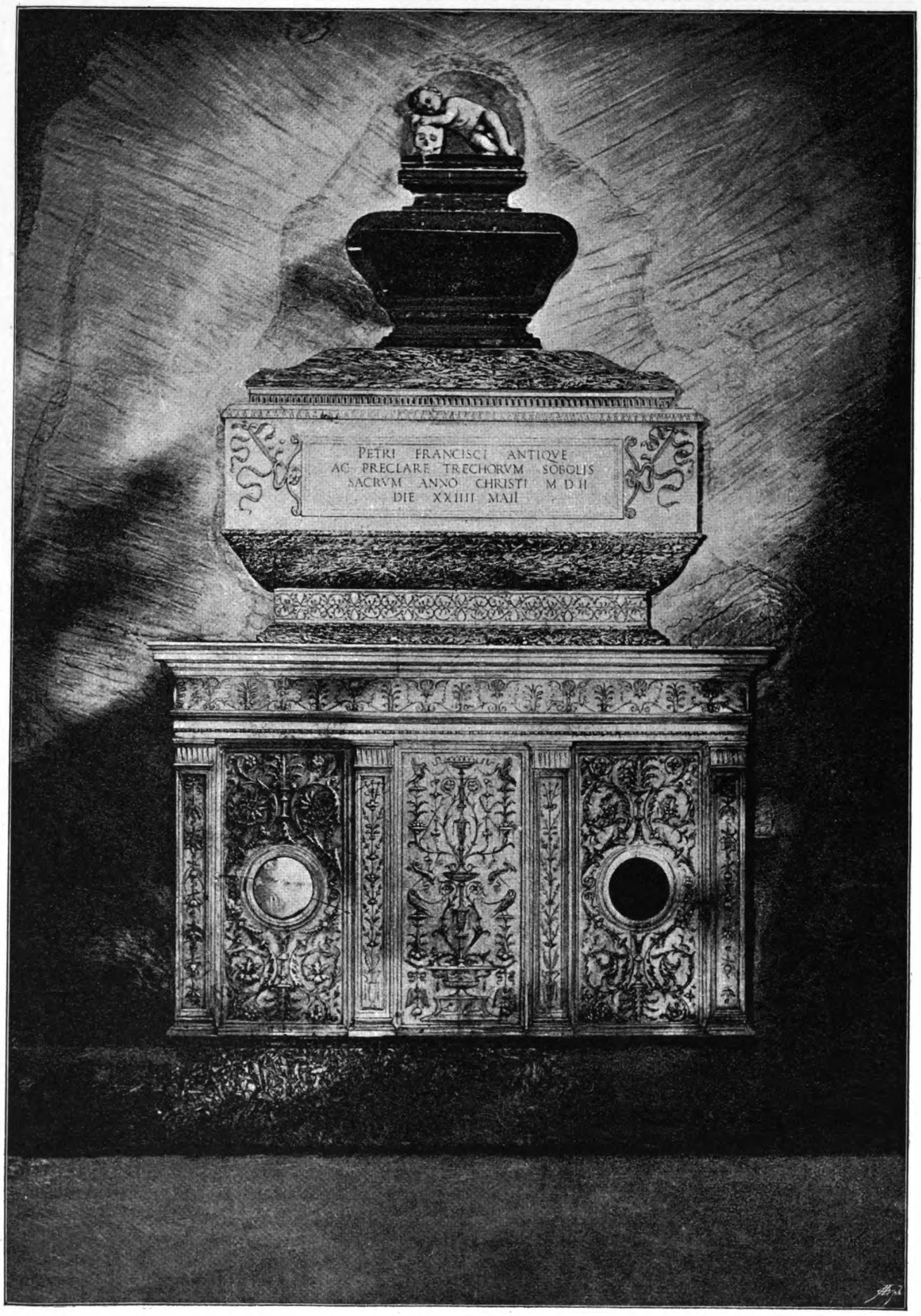
ROMA, Gian Cristoforo rivisse nel mondo della sua giovinezza. Al suo arrivo, il papa Giulio II era intento a crear Cardinali; ed egli, in attesa delle commissioni del Pontefice, corse su e giù per Roma ad ammirare le antichità, dissepolte dacchè non aveva riveduto la città sua; e rimase meravigliato delle grandi scoperte, e sorpreso dell'avidità con cui gli amatori si disputavano le cose rare. Per soddisfare la Marchesana di Mantova, venne ad accordi con cavatori, perchè a lui, prima che a chiunque, si mostrasse quanto si ridonava alla luce; e alla stessa Isabella d'Este faceva invito di recarsi a Roma, lusingandola col dirle che bene poteva ripromettersi doni a dovizia, carezze di Cardinali e la dolce compagnia di madonna Felice, figlia di papa Giulio.[1] Fra le antichità di Roma, Cesare Trivulzio ci mostra Cristoforo Romano, insieme con Michelangelo, innanzi al gruppo del Laocoonte trovato fra le rovine del palazzo di Tito. « Quella statua, » scri-

[1] Arch. Gonzaga.

1505. 1. xbre — Roma — A la Illma et Exma Mad^{a} Mª Marchesana de Mantua Pat^{na} obs^{ma} in Mantua.

Illma et E^{ma} Patrona mia, ebi la littera de V. S. con la inclusa del R^{mo} Cardinal S. Perseta la qual presentai in manu propria, e veramente a sua Sig^{ia} fu gratissima, e di V. S. parlo cusi cordialmente che nichil supra, e cosi mi fece molte offerte in nome di V. S. dil che io ve ne rendo infinite gratie, e se piu obligo potessi crescere in me verso V. S. piu ne acresceria ma tanto è il vechio che piu di novo non ve si puo agiungere, pure il tutto remetto a dio che vi conservi in bono e felicissimo stato perche lombra di V. S. è per schaldarme in ogni parte del mondo. Basai il piede al sumo pontefice e lo salutai per parte de V. S. che gli fu grato e ve ringratio con bona cera poi disse che provederia a quello che voleva che io facessi e per esser stata sua santita ocupata in voler far questi cardin^{li} non lo piu parlato e poi ateso a rivedere le antichita che son state trovate tante belle cose poi la partita mia chio resto stupefatto, e qui molta gente si diletta in modo che si dura gran fatica a posser havere cosa che sia eletta salvo chi non se imbatte a essere il primo a vederla e pagarla a la prima domanda perche come se intende montano in gran prezo, io debo andare a vedere una tavola di bronzo tutta lavorata dargento a la damaschina con figure antiche qual me ditto essere bella cosa sella mi parera cosa da V. S. io saldaro il patto perche le cosa da ornare ogni luoco e altri none a, e cosi staro a tento e gia o fatti avertiti parechi che cavano e altri che vuol cavare che me sia mustrato a me prima che a li altri, non mancaro de diligentia ma se V. S. viene a roma in questo carnevale io ve certifico che vi sera donate di belle cose e qua V. S. e aspettata con grandiss^{o} desiderio, io ho gia certificato a parechi cardinali che V. S. senza fallo venira a roma e so che vi seranno fatte tante careze e tanto vi piacera illoco e le diverse cose che in esso sono che vi dolera il partire e desiderarete il tornarvi spesso e questo seguira per molti rispetti e maxime per-

Digitized by Google



MONUMENTO DI PIER FRANCESCO TRECCHI
(Chiesa di San Vincenzo a Cremona)

Digitized by Google

veva il Trivulzio, « che insieme co' figliuoli, Plinio dice esser tutta d'un pezzo, Giovannangelo Romano e Michel Cristofano Fiorentino, [1] che sono i primi scultori di Roma, negano ch'ella sia d'un sol marmo, e mostrano circa a quattro commettiture, ma congiunte in luogo tanto nascoso, e tanto bene saldate, e ristuccate, che non si possono conoscere facilmente, se non da persone peritissime di quest'arte. » [2]

Non è noto a quali lavori Giulio II applicasse lo scultore: può soltanto affermarsi che gli commise una medaglia con l'effigie propria. Essa è quella che porta nel diritto la leggenda IVLIVS II LIGVR SAON(*ensis*) PONT(*ifex*) MAX(*imus*), scritta intorno alla testa del Papa, vòlta di profilo, coperta da una callotta. Nel rovescio, veggonsi le figure allegoriche della Pace e della Fede, in atto di stringersi la mano sur un tripode ardente: la prima tiene un ramoscello d'olivo nella sinistra, e la seconda poggia il piede su di una sfera, e tiene un remo essa pure con la sua sinistra. Intorno stanno le parole, a continuazione della scritta del diritto della medaglia: IVSTITIAE PACIS FIDEIQ(*ue*) · RECVPERATOR. Da quanto abbiamo esposto, risulta che la medaglia non fu eseguita verso il 1505, come suppose il Valton, bensì nei primi mesi del 1506.

Lo scultore stette a Roma nel 1506 e parte del 1507; ma di lui in quel tempo non abbiamo notizie di sorta. Il carteggio d'Isabella d'Este non offre che scarsi documenti, in quel periodo, per la storia di Gian Cristoforo. Ai primi d'agosto del 1506, la Marchesana non lasciava di eccitare lo scultore a spedirle cose rare; e fingeva di mostrarsi indispettita con lui, perchè, nel suo passaggio per Urbino e Fossombrone, non aveva dato un esemplare della medaglia gettata in suo onore all'Unico Aretino, e gli rendeva conto delle cose d'arte di recente acquistate, cioè un vaso di agata del *quondam* Vivianello, la Faustina del Mantegna, [3] e un altro oggetto rappresentante, forse in bassorilievo, *la summersione di Faraone.* [4]

che V. S. gli avera comodo stare e dolce compagnie e maxime quella di madonna felise figliola del papa quale e donna gentilissima e de gentile ingegno e bonta e dedita a lettere et a le antichita e a tutte opere virtuose ed e schiava a V. S. che piu volte parlando io con lei me la replicato.

Io mi sono alegrato et alegro del bel parto di V. S. che dio ne sia ringratiato poi chel male a habuto cosi bel fine ma state di buona voglia che dio ha diterminato darvi molte letitie a la fila. Dico ancora a V. S. chel cupido quale a tolto Mes^r lodovico brugnolo per V. S. e cosa excellente e singulare e potrassi mustrare sicuramente per cosa rara e vale ogni denaro e vi giuro per lo dio chio adoro che sel fussi stato tolto in nome de altra persona che di V. S. chel non saria maj uscito di roma. Perche altre volte chio era putto ebi ingegno e forza di retenere simile cose al cardinal di ragona morto e lorenzo di medicis perche mi doleva e duole quando roma se spogli de cose cosi singulare perche ve ne son rare de simile ma per conto di V. S. io son per non stimar tutte le cose del mondo pur chio sapia farvi cosa grata a la quale come umil servo me ricomando Rome die primo decemb^is 1505.

El servo de V. S. Joan Christofano Romano

Io credo che in questa ora monsignore sia creato cardinale e se non e non puo far molta dimora perche cosi vole il papa.

[1] Su questo scambio erroneo del secondo nome de' due artisti discorre il Fea.

[2] Bottari, *Raccolta di lettere*, ecc., 1754-1768, III, lettera CXCVI, p. 321.

[3] Era una Faustina antica di marmo pario. (V. Labus: *Museo della R. Accademia*, ecc., al vol. II, p. 70; e D'Arco: *Delle arti e degli artefici di Mantova*, vol. II, Mantova, 1859).

[4] Arch. sudd. — Copialettere d'Isabella d'Este Gonzaga. Lib. 19.

D^no Bernardo de Accoltis Aretino

Clar^mo ecc. Verissimo è che noi dessimo commissione a Jo. Christophoro sculptore nostro familiare che nel transito suo da Urbino per Roma dovesse giungere ad Fossimbruno o dove fussi per visitarvi et donarvi una de le medaglie che esso de la testa nostra haveva facte et questo per dui respecti: el primo per fare honore al sculptore de l'artificio suo, capitando in mane de persona de tanta virtù e di tanto judicio quanto è in la S. V. Il secundo perchè la conoscesse che noi tenevamo quel conto de lei che per la affectione intendemo portarci siamo debitrice. Havemo presa non mediocre admiratione che Jo. Christophoro tolto ni havesse exemplo non vi la desse nè anchora vi l'habbi data: dolemone cum nostre lettere di lui et di novo gli imponemo a darvila cum avisarni le cause de la retentione. Se altro vorrà intendere V. S. da noi haverà sempre libera et senza fraude la risposta.

Sachetis III augusti 1506.

Digitized by Google

Dopo tali lettere di Isabella allo scultore, e di un'altra delli 12 ottobre 1506, in cui Isabella lo invitava a farle *una testa de marmo de la effigie nostra*, in proporzioni ridotte, ma simile a quella da lui eseguita per l'oratore Alessandro de Baexe, [1] non si ha più notizie di Gian Cristoforo che nell'anno 1507 successivo, in cui s'incontra alla corte di Napoli, intento a fare un'altra medaglia, quella d'Isabella d'Aragona, duchessa di Milano. Tanto ci è noto da una lettera di Giacomo d'Atri, ambasciatore mantovano a Napoli, la quale diede il modo di stabilire per opera di Gian Cristoforo Romano le tre medaglie di autore anonimo rappresentanti Isabella d'Este, Giulio II e Isabella d'Aragona. Mentre l'oratore scriveva il suo dispaccio, la medaglia della Aragonese non era ancora finita; ma lo scultore aveva già mostrato alla Corte napoletana la prova da lui tratta e questa da tutti era stata giudicata assai bella. Gian Cristoforo aveva mostrata ad un tempo la medaglia d'Isabella d'Este, che fu esaltata come cosa divina dalla Regina di Spagna e dalle figlie del Gran Capitano. [2] La medaglia d'Isabella d'Aragona mostra nel diritto l'effigie della Duchessa,

Id., id.

Jo. Christophoro sculptori

Jo. Christophoro. Havemo recevuto una lettera da l'Unico Aretino de la continentia che per lo incluso exemplo vedereti et per non guastare la inventione de la S^ra^ Duchessa de Urbino, qual sapemo vi dete tal latino in boccha, como etiam lui ni dubita, gli havemo facta tal risposta qual vedereti. Bisogna mo' che vui mostrati che ne siamo turbate che non gli habbiati data la medaglia et che ve justificati a qualche modo, et per dar vero colore a questa fictione ne stampireti una, quando non ne habiati, et gli la dareti cum le necessarie circumstantie et scuse, che ne fareti cosa grat^ma^. Et apresso ne avisareti il successo et il termine in che ve ritrovati, ma adverteti che l'Aretino non intendi questa nostra arte perchè may più si fidara di noi. Salutati li amici et bene valete.

Sachetis III augusti 1506.

Id., id.

Jo. Christophoro sculptori

Jo. Cristophoro Siamo state in gran admiratione doppo che vui partessi da Mantua che non havimo resposta da l'Unico Aretino de la medaglia de la testa nostra che vi ordinassimo gli dovessi donare da parte nostra, visitandolo a Fossimbruno nel transito vostro. Ma hora havendo inteso per lettere sue che ben gli la mostrasti et promettesti mandargela da Roma, tolto che ne havesti exemplo secundo l'ordine havesti da noi ma che mai gli l'aveti data nè mandata, havemone preso gran^mo^ dispiacere per dui respecti: l'uno che habiati facto cossi poco conto del comandamento nostro; l'altro che habiati dato causa a l'Aretino de pensare che noi lo volessimo delegiare, cosa che sumamente ne rincresceria, perchè non solum lo amamo ma lo reverimo per le singulari virtù sue. Vi seti portato molto tristamente et meritaresti altra punitione che di parole. Fati che subito lo Aretino habbi el retrato nostro; che se vui non vi curati de la fama vostra, noi ben ci curamo de la fede nostra, et cum esso tenete tal modo che 'l conosca questo errore essere da vui et non da nui.

Credemo che havereti inteso che habiamo avuto il vaso de agata del q. Vivianello et la sumersione di Farahone. Haveremo etiam la Faustina del Mantigna et cossi a poco a poco andarimo facendo un studio. Stati anchor vui attento se vi capitarà qualche medaglie di bronzo belle et antique et qualche altra cosa excellente et datine aviso dil precio et qualità loro, ma poterete ben tuor vui le medaglie se saranno buone senza expectare altra risposta, che ve rimetteremo li denari del costo, pur che siano perfect^me^. Bene valete.

Sachetis v augusti 1506.

Post scr. Havemo facta questa lettera aciò che possiati monstrarla a l'Aretino, ma per quanto haveti chara la gratia nostra non gli lassati andare ad orechie l'arte et fictione nostra, quale usamo per conservare la Duchessa et nui cum lui, che vui sapereti ben salvarvi.

[1] *Id., id.*

Jo. Christ^o^ Romano

Zo. Christ^o^. Desyderando la seg^ra^ Marchesa di Cotrono de havere una testa de marmo de la effigie nostra haveremo charo che ne vogliati fare una de la mità de la grandeza o circa che fu quella de Alex^ro^ da Baese et darla da parte nostra alla dicta Marchesa che nuy vi rimetteremo li dinari che ne scrivereti apreciarla.

Bene valete. Mant. XII oct. 1506.

[2] La lettera di Giacomo d'Atri fu pubblicata per estratto dal Bertolotti, ma stimiamo utile di darne qui una lezione più completa.

.... Joan Christopharo Romano vostro servitore di cuore è qui et me ha facto degno de una medaglia de V. E. che è mille volte bella come voi medesima. Me dice haverla mostrata, come cosa divina ad tutte queste

Digitized by Google

vòlta di profilo verso destra, e coperto il capo dal velo vedovile che ne incornicia il viso, e scende sulle spalle; all'intorno leggesi: ISABELLA ARAGONIA DVX MLI (*duxissa Mediolani*). Nel rovescio, sta una figura simbolica, quasi del tutto ignuda, innanzi ad una palma, e in atto di tenere con la destra una verga, e con l'altra uno scettro, al quale si avvolge una serpe, simbolo allusivo

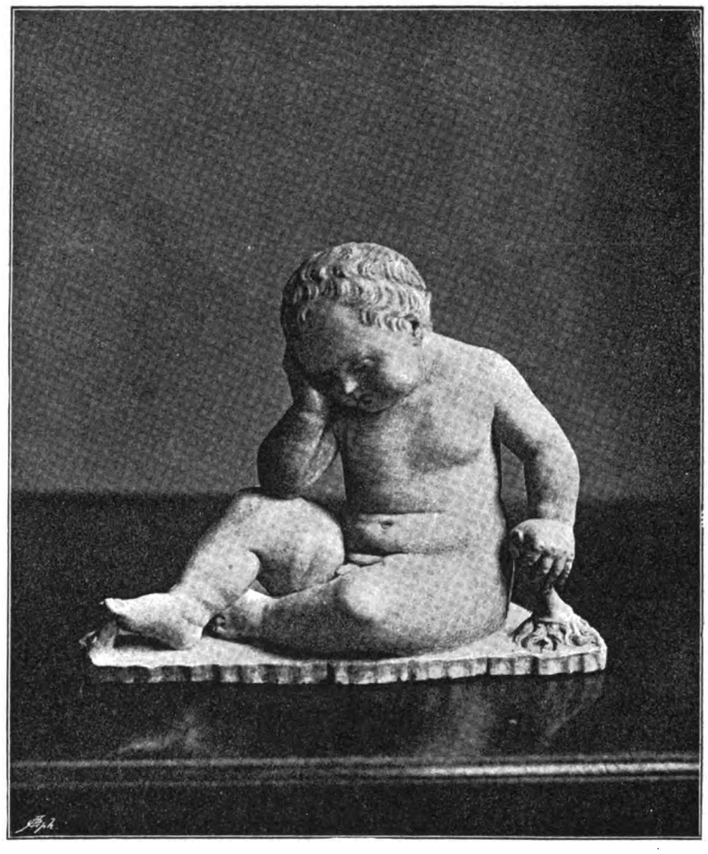
GENIETTO DEL MONUMENTO DI PIER FRANCESCO TRECCHI

all'avversità della sorte della duchessa di Milano. E intorno la scritta: CASTITATI VIRTVTIQ · (*ue*) INVICTAE. Tanto la figura simbolica della medaglia d'Isabella d'Este, come la Pace del rovescio

regine quale tutte cum maravegla la reguardava et che la Regina mugliera, avante andasse in Spag^{a} la vidde: che pareva non se potesse saciar de guardare, dicendo che ultra la sing^{re} bellezza: che leffigia indicava un grande Inzegno: como per Fama al tempo che essa era in Franza, molte volte haveva udito, desiderando ultra modo, de vederve una volta: Così tutte le altre che la vide, summamente la laudo, insino alle Galante et Gratiate figlie del Grande Capitanco, prima che de qua partessero, le quale dopoi reguardatole per longo Spatio, mille volte dice chel baso la bella medaglia. Havendo anche loro per Fama udito rasonare de la condicione et valore vostro. Io ho interogato esso Jo. Christophano quale piu de queste gran Madonne hebbe piacere de tale medaglia: me dice che tutte Generalmente la laudo excessivamente, et quelle che piu di loro haveva Judicio, tanto magior laude ne dava: et le Galante figlie del grande Capitanio pareva che havessero invidia: e desiderassero havere parte de tale effigie. Ha fatto una medaglia esso Jo. Christophano de la Duchessa de Milano, che e bella cosa et molto artificiosa, per respecto de quelj veli: ancora non e finita; ma solo il volto et la testa e facta. Un altra ne ha facto del pontefice: la quale è assai simile al suo naturale, ma per essere de uno homo vechio et bizarro poco e da curare: ma gli ha facto un reverso tanto excellente cum due figure et un sacrificio che ad judicio de ogni inteligente alli boni antichi se po comperare: non dubito piaceria alla S. V. de la quale esso e schiavo perpetuo: hogi se ne va a Roma con lo R. Mr Cardinal de Aragona... — 24 ottobre 1507.

Digitized by Google

di quella di Giulio II e l'altra che si riscontra nella medaglia d'Isabella d'Aragona hanno un'acconciatura similissima; i capelli annodati sulla nuca, e qualche ciocca ricadente da essa liberamente dietro alle spalle. La lettera di Giacomo d'Atri ci dà notizia del ritorno a Roma di Gian Cristoforo, alli 24 di ottobre 1507; ma a Roma non rimane ricordo del suo soggiorno. Lavorò egli pel Cardinal



GENIETTO DEL MONUMENTO DI PIER FRANCESCO TRECCHI

d'Aragona, a cui era compagno nel viaggio da Napoli a Roma? E per il Papa, che lo aveva invitato, a quali opere attese? E fece egli il busto d'Isabella d'Este, che doveva essere regalato alla Marchesa di Cotrono; e dove finirono quel busto piccolo e l'altro grande, che ci darebbero ancora una volta l'effigie della gentildonna ritratta da Cosmè, da Leonardo, dal Francia?

A Roma Gian Cristoforo dovette rimanere ancora nel 1508 e nel 1509; e poscia probabilmente seguì il Bramante in Loreto, per divisare, insieme con questo, e secondo l'intenzione del Papa, *cose magne* da farsi alla basilica loretana. Da Roma, solo nel 1° novembre 1509 lo ricorda Ludovico Brognolo, scrivendo ad Isabella d'Este, e discorrendo d'un cameo lodato dallo scultore; [1] e intanto egli ci viene innanzi, fra le figure di *quel ritratto di pittura della corte di Urbino*, e cioè nel libro del *Cortegiano:* là con Emilia Pia da Montefeltro, Guidobaldo I e il conte Baldassare Castiglione trattenuto in famigliari colloqui.

[1] Arch. sudd. — Dispaccio dell'oratore Lud. Brognolo alla marchesana di Mantova. Roma, 1 Nov. 1509. Ne poscritto: Anchora che sapia V. S. havere la mente applicata ad altro che a cose antiche, pur havendomi Jo. Christophoro laudato un cameo che non è de molta grandeza, cum due Anetre facte per man de bon maestro et da la natura dato tuti li colori de le penne, lo ho tolto per XX duc^{ti} per quella a la quale lo manderò fra pochi di per un mio servitore, et spero li debba satisfare per essere etiam stato laudato da altri per bella cosa..

Digitized by Google

Pensa l'Armand che la medaglia d'Elisabetta Gonzaga, moglie del duca di Urbino, appartenga al nostro artista, come pure quella di Emilia Pia di Montefeltro. [1] La prima porta nel diritto il busto della Duchessa, con la scritta ELISABET · GONZAGA · FELTRIA · DVCIS · VRBINI; nel rovescio una donna in letto, in atto di guardare la fortuna fuggente, e la leggenda HOC · FUGIENTI · FORTVNAE · DICATIS. La seconda medaglia ha nel diritto la testa di Emilia Pia, e la iscrizione AEMYLIA PIA FELTRIA; nel rovescio, una piramide sormontata da un'urna cineraria, e le parole CASTIS · CINERIBUS.

Certo è che Gian Cristoforo era artista tenuto in gran conto e come familiare alla corte di Urbino, e non è improbabile che egli veramente le eseguisse, anche tenuto conto del carattere delle medaglie e delle teste simili nell'acconciatura al busto di Beatrice d'Este. Scrivendo egli a Pietro Bembo, da Loreto, ov'era verso la fine del 1510, chiamava quella corte *un templo de vera castità et onestà e pudicitia;* pregava il Bembo a ricordarlo alla duchessa, a Emilia Pia, a Margherita e a Laura, per le quali, e per la corte urbinate, e per l'assunzione dell'arcivescovo di Salerno al cardinalato, egli soleva pregare ogni giorno nella Santa Cappella della Vergine di Loreto. Lo scultore che a Milano prendeva tanto interesse alla salute di un'amica d'Isabella d'Este, a Loreto raccoglie, con l'avidità d'un oratore principesco, con la fedeltà d'un cronista, gli avvenimenti del giorno, scandali amorosi, notizie di guerre, passaggi di duchi, piraterie turchesche. [2]

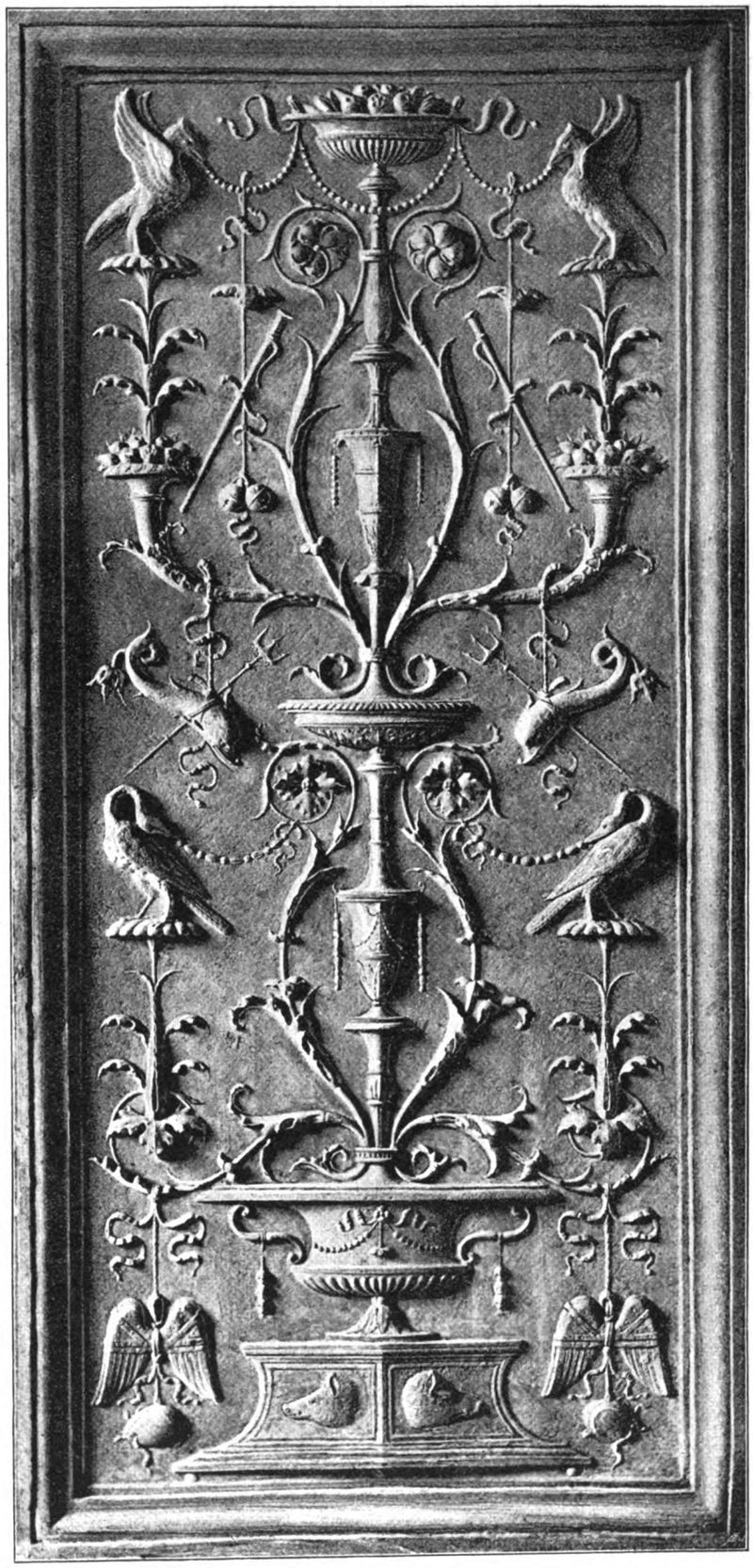
[1] ARMAND, t. III, p. 202.

[2] Arch. sudd. — Rub. E. XXV. 3.

Al Mag.co Mes.r Piero Bembo in Corte de lo Ill.mo Sr ducha de Urbino
in Urbino.

Per fede che io son vivo e per far parte del debito quale io ho con V. M. Mes.r piero mio hono.mo fo questa e se prima non ò scritto ne è stata causa li tempi ruvinosi che qui sono stati poi la agiunta mia in questo santo loco, cioe quanto tiene il tempio el resto bestialissimo quanto si puo dire, e perche poi non gliè stata cosa di memoria salvo al presente avenga chio creda che quelle Ill.me duchesse lhabino inteso, pure io non restarò de darne aviso a V. M. per esserne io bene informato e per piu contento vostro e mio e de tutti quelli che sono servitori a quella Ill.ma duchessa durbino el resto di sua corte dove veramente si può chiamare un templo di vera castità et onestà e pudicitia, da laltra parte mi duole che tale sfrenata e disordinata voluptà sia acascata nel sangue di ragona per essere sua S. R.ma gentile al possibile maxime havendo chierica et la duchessa di malfi e oltra a questo contessa di celano sorella carnale del card.le di ragona essendo restata vidua circa 6 anni con un solo figliolo bell.mo con intrata di 16 milia ducati lanno libera governatrice del tutto fece li doi primi anni de la sua viduanza tal vita che non solo li soi servitori ma tutto il resto del regno la tenevano sancta, poi gionse in sua compagnia una dona giuvanna sua cugnata donzella cioè senza marito molto bella e qui cominciorono a mutare vita, in quel tempo gli capito lo barone de marzano loro parente e gentilissima persona quale era in sua compagnia uno antonio da bologna ma nato in napoli, el patre de lo segio de la montagnia de bassa conditione quali erano stati svaliciati lui el barone e per il parentato furono da le dui donne revestiti questi doi la duchessa vesti questo antonio poi lo piglio per suo mastro di stalla e le cose andarono tanto inanti che lo piglio per stallone, e l'altra dona giuvana se inamoro de un gaspare de tiraldo pur napoletano ma non eguale a lei el quale quanto lei era bella tanto lui era brutto ed io lo visto a napoli, vero è che cantava bene a la napoletana. Le cose andarono così che ogni persona se nacorgeva, el barone sopraditto com bel modo cominciò a riprendere ditte donne come vero parente e volevane fare vera denstratione al fine fra poco tempo fu avelenato e morì. La duchessa piglio per marito el ditto antonio e ottenne un breve dal papa che lo potessi tenere oculto tre anni ditto matrimonio e cosi glia fatte doi figliole ocultamente piu che la possuto poi se ingravido, e vedeva de non possere tenere la cosa piu celata e ordinorono chel marito non volesse piu stare in quelle parte et tolse licentia impublico come servidore e che voleva andare a vedere del mondo e tornare a larte militare e cosi separtì con belli cavalli e cariagi e venne in ancona e li si fece asicurare e tolse un bel palazo a fitto e quello forni di quanto bisognava e poi aviso lamica. In quel mezo la duchessa haveva dato voce de volere andare a S.a maria delloreto a sadisfare un suo voto e cosi se mise in ordine di portare con lei quanto posseva con dire chella voleva andare onorevole e molti cariagi e donzelle e servidori meno con lei, quando fu giunta a loreto trovo li un terzo mandato da lamico e comincio a dire, signore el ce qui apresso unaltra bella divotione e poi che V. S. è qui faresti bene a vedere ancona e quel suo bel porto, lei rispose essere contenta e cosi se avio verso ancona e ando la sera a logiare a un castelleto che si chiama el pogio che è dancona e li trovo lamico che haveva preparato el bisogno e la notte rifermorono el matrimonio con gran festa e piacere,

Digitized by Google



SCOMPARTIMENTO AD ORNATI DEL MONUMENTO DI PIER FRANCESCO TRECCHI

Digitized by Google

La sua versatilità, forse l'abilità sua nell'arte del canto, avevan fatto di Gian Cristoforo un cortigiano apprezzato e protetto; e sappiamo che il cardinale Ippolito I d'Este si adoprò, per assecondare la marchesana Isabella d'Este, al fine di ottenergli un beneficio vacante in una sua arcipretura di Roma. [1]

La chiesa di Santa Maria di Loreto, ne' primi anni del 1500, minacciava rovina, a causa della cupola innalzata da Giuliano da Sangallo. Corsero Francesco di Giorgio Martini e Bramante a soccorrere il tempio pericolante mercè speroni, archi, muri di rinforzo, pilastri, condotti d'acqua. Il Bramante, come leggesi nel secondo volume delle memorie inedite del Vogel, nell'aprile del 1509 aveva già ordinato molte opere per assicurare l'edificio, ed altre in seguito sui suoi disegni stavansi per eseguire da mastro Pietro Amoroso, sotto la sorveglianza di Gian Cristoforo. [2] Architetto

giunti che furono in ancona ando a logiare al ditto palazo e li la duchessa fece questo parlare a tutti quelli che haveva menati con lei, che chi voleva restare restassi e chi no se ne andassi a suo viagio che lei intendeva restare li con suo marito, e cosi quasi tutti se ne partirono e donzelle desperati e mal contenti lei scrisse una littera al R.mo ragona come lera venuta in ancona a trovare suo marito, e che per questo non teneva haverli fatto ingiuria con alcunaltre parole temerarie come sella havessi fatto latto di lucretia, el cardinale li rispose chella haveva fatto bene ma che la pregava chelli volessino andare per insino a bologna che li vederia volentieri, lei rispose che non era tempo adesso e cosi el cardinale fece intendere al papa el caso e come pregava sua S.tà che li volessi fare havere questi doi inelemano e cosi il papa mando un comissario in ancona per le poste con breve che subito questi doi fussino presi e scritte tutte le faculta. Giunto el messo lhomo fu avisato e tolse cinquecento ducati che lei haveva portati in un sachetto e andossene a la volta di fiorenza, lei sola restò distenuta, volevala el comissario menare a senigaglia ma lei era per parturire de hora in hora, e cosi a partoritto un putto maschio e non à un quatrino e à domandati dieci ducati impresto a un gentilhomo anconitano e continuo li fa la guardi 25 fanti. Hora pensate voi che animo sia el suo, gia se è cominciata acorgere del suo errore ma tarto, non so quello seguira, il resto intendera V. M. per lavenire. Ogi è passato de qui el duca de termine con tutta la sua compagnia e va in el reame per comandamento del suo re, ne altro sintende salvo che certi legni turchi hanno fatto gran danno in terra dotranto, alcuni dicono che queste gente andaranno la giu per defensione e guardia di quel paese. Qua se dice chel campo e andato a ferrara, dio li metta buona pace a cio ogneuno torni riposarsi. Io vo date molte parole, patientia pregovi pigliate quest'altra fatica per mi de recomandarme pur assai a le S.re duchesse e a la S. emilia e a le S. margarita e laura el resto che piace a voi e cosi al M.co e che desidero intendere de la sua sanita poi chio non li posso avisare de la mia. Quando me harete ricomandato pur assai a la sig.ia di mad.na gentile fateli intendere che qui sono molti calici da vendere ma li menori sono di prezo de otto ducati doro, ma sono tutti dargento e ben dorati, in fine se avanza la mita de la manifattura a comprarli qui, se sua S. ne vuole uno io lo caparo el piu bello che vi sia per il prezo. Io fo oratione in questa santa capella ogni dì per le duchesse e per il resto de la sua corte e per tutti li mej amici e in spetie chel papa facia cardinale adesso larciveschovo di salerno, io non cianciaro piu, pregovi vi degnate de scriverme, io son vostro servo e cosi saluto cola gianfrancesco battista e M.no Regina e tutti li altri amici, non so che sia seguito del famiglio che rimase li amalato, se le sano e voglia venire io li farò bona compagnia, saperia volenteri che è di bernardo. Bene valete.

Laureti die 17 decembris 1510.

Quello che desia servirve — J. C. Romano.

[1] Arch. Gonzaga.

Ill.ma ac Ex.ma D.na soror mea hon. ho receputo una de V. Ex.tia de. vj. del passato et ho visto quanto quella desidera che Jo. Christophoro Romano sia compiaciuto de una reserva del primo Beneficio vacante nello Archipresbiteratu mio de Roma; ad che per non essere V. Ex.tia manco padrona delle cose mie che io medesimo me occorre significarli che per amore suo sum dispostissimo ad farla perche e in mia facultade il Conferire tali Beneficij: et se poi a V. Ex.tia parera per magior coroboratione di epsa expectativa che la S.ta di N. S. la confirmi, se potra fare: et io me ne intermettero voluntiera; adcioche V. Ex.tia resti integramente satisfacta de questo suo honesto desiderio: alla quale di continuo me offero et ricomando et quæ diu felix valeat: Ferrarie xij Jannuarij M. D. X.°

E. Ex.tie V.

obsequens fr. et ser.tor hip.
Car.lis Esten.

(*foris*) Ill.me ac Ex.me Dominæ D. Sororj
meæ hon: D.ne Marchio-
nissæ Mantuæ

[2] Pietro Gianuizzi: *La Chiesa di Santa Maria di Loreto.* (La Rassegna italiana, 15 settembre 1884).

Digitized by Google

della fabbrica questi vien detto in vari documenti, in un libro delle *Riformagioni* del comune di Recanati, [1] e in diverse note di spese; [2] cosicchè giustamente il Vogel, ricordandolo, lo disse «*praestantissimus vir Johañes Christophorus Magistri Isaiae de Pisis sculptor Romanus Architector fabricae.* [3] »

Mentre egli attendeva a diriger l'opera di tagliapietra e di muratori intorno all'antico campanile e al palazzo, allora detto maggiore e poscia apostolico ed ora regio, [4] la malattia, che non gli lasciò requie mai, lo condusse al sepolcro nell'ultimo giorno di maggio del 1512. [5] Alli 30 aprile antecedente aveva fatto il suo testamento, col quale si eleggeva sepoltura nella chiesa loretana, e precisamente nella cappella detta del Crocefisso: ordinava che quivi si dicessero, ogni settimana, tre messe a suo suffragio; istituiva erede universale l'Ospedale di Santa Lucia di Recanati; legava al suo notaro *gli Asolani* di Pietro Bembo. [6] Allo scopo poi di mettere in caso l'erede di pagare il legato delle messe, disponeva che fosse venduta, secondo la stima di Micheletto orefice e gioielliere fiorentino, la sua collezione consistente in 34 medaglie di bronzo, 87 di argento, camei,

[1] Arch. di Recanati. — XXV Junii MDXI. Concilio etc. Tertio super litteris Jo. Xpofori Architectoris pont.cis in Villa petentis ligna pro fabrica. (Questa notizia e le altre seguenti inedite mi sono state cortesemente fornite dall'avv. P. Gianuizzi. Loreto allora denominavasi *Villa di Santa Maria o Villa di Loreto*, più tardi fu detta castello e da ultimo città).

[2] Archivio della S. Casa di Loreto, Libri dei Depositarii, vol. 1512-1515, a c. 212a:

yhesus maria.

1512

Mastro Jo. x°fano — Adí p.° de Gennaro pagai A m.° Jo. x°fano Romano f. octantaduj per hauere seruito per architector et Reuededitor (*sic*) de la fabricha sep. opto. no. et decembre proximi passati a ducati 120 larghi lanno Como appar a bollectino f. 82. bl.

A c. 215b:

M.° Jo. x°fano Romano — Adí ult° dicto *(aprile)* pagai a m° Jo. x°fano Romano architector f. octantadui per hauer seruito Genaro: marzo: et aprile proximi passati a ducati diece lo mese Come appar a bollectino f. 82 bl.

A c. 217b:

M.° francesco scalpellino — Eodem die *(28 maggio)* pagai a m° francesco mecha *(sic)* f. cinque per hauere facto cinquanta piedi de Gola per lo Campanele a bl. quat.° lo piedi ordinato per m.° Jo. x°fano Romano Como appar a bollettino videlicet f. 5. bl.

In un'altra nota si dà notizia di Gian Cristoforo:

A c. 119:

Introitus — Relictorum votorum sepulture — Adì p.° de septembre (*1513*) Reciuj Io Don Thomasso per sepultura de m.° Jo. x°fano per mano de. p. Ant.° Gouernator f. quatro bl. octo presente Francescho uenziero fide comisario (*Pier Antonio Perotto da Castelfidardo Generale dei Silvestrini e Governatore della S. Casa. — V.di stesso Archivio, Libri dei Depositarii, vol. 1512-1513, c. 19.a*) Como appar allibro rosso videlicet f. 4. bl. 8.

E in un altro libro degli *Istromentarii* dello stesso Archivio, vol. III, 1511-1638, c. 2.

A c. 2:

« Dictis anno (*1511 ind. XIV, marzo 7*) Indictione pontificatu et die. Actum in Apotheca Cere: presentibus magistro Johannecristofero Sculptore romano: et Francisco Egidij de racanato Testibus ». Tanto fu ricavato da istromento a rog. di Don Marin Giorgio cancelliere di S. Casa, in data 1511 ind. XIV, sendo papa Giulio II, marzo 7, col quale il Santuario Loretano vende a Baldassarre di Stefano di Ceralbo abitante in S. Giusto un piccolo appezzamento di terra per il prezzo di scudi 14.

[3] Vogel: *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana.* Comment. historicus, Recineti, 1858.

[4] Arch. sudd. lib. id., a c. 232a: 1513.

Frate thomasso — Adi ult° de Gennaro pagai a frate Thomasso scalpellino f. deceocto bl. dodece: per hauer facto: piedi 57 de Cordoni per el palazo a bl. 4 lo piede: piedi 43 che de cordone che va intorno al palazo a bl. tre al piede per 23 peducij che uanno sopto ala uolta a bl. 12 luna per 14 peducci che uanno nelli Cantuni de la uolta a bl. sei luna che numerano ut supra stimate per m° Jo. x°fano Romano Como appar a bollectino f. 18. bl. 12.

[5] Vogel: op. cit.

[6] Vogel: *Miscellanea storica recanatese.* Vol. III. Ms. presso i Marchesi Solari a Loreto. Il Vogel riporta il testamento, traendolo dai due primi volumi del protocollo esistente nell'archivio della Santa Casa, ora smarriti.

Digitized by Google

anelli, pietre preziose intagliate, alcune sculture antiche forse, rappresentanti Cupido, Pallade, un putto in atto di suonar la lira, Marte e Cleopatra. [1]

Gerolamo Casio, che già aveva conosciuto Gian Cristoforo, ne scrisse l'epitafio coi rozzi versi che seguono:

Il scultor Giancristofolo Romano
Anci Celeste a l'opra chel facea
Morì a Loreto ove a la eccelsa Dea
Eccelso Tempio ornava di sua mano. [2]

E con l'epitafio noi chiudiamo questo studio sulla vita dell'artista, solo notando come i dati cronologici esposti escludano la supposizione del Caffi che il monumento Trecchi fosse eseguito nel 1511, e come i documenti non permettano di protrarre la vita dell'artista sino al 1523, come sulla asserzione dello Zani, il Valton ed altri affermarono. Possano queste notizie servir di traccia a nuove ricerche, che rischiarino la figura del maestro e l'arte sua nobilissima, che ne dimostrino ampiamente la versatilità dell'ingegno, quale egli ebbe alla pari de' più felici artisti del Rinascimento! [3]

A. VENTURI

— *Memorie della S. Casa e Città di Loreto.* Mss. presso i M^si Cesare e Girolamo Solari in Loreto, tomo I, c. (56^a): « 30 apr. (1512) testamentum discreti et praestantissimi viri m. Joh. christoph. M. ysaiae de pisis Sculptoris Romani — fundat in capella del crucifixo in eccl. Lauret. in qua sepulturam eligit, officiaturam 3 missarum per hebdomadam in eadem. — Heredem scripsit Hospitale S. Luciae — notario legauit: gli asolani de Messer pietro Bembo *(sic)*
auea medaglie 34 de bronzo, 87 d'argento, camei cupido, pallas, cleopatra, marte etc. »

[1] ID. — V. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, p. 365 e 366. — La collezione sarà stata venduta, perchè alli 28 giugno 1514 fu comprato un terreno, posto allora nel territorio di Recanati, affinchè col reddito fosse soddisfatto ai vari legati. (Particola di un istromento celebrato in Loreto a rogito del notaro recanatese Sebastiano Altruana). Il papa Leone X con un breve firmato Jo. Sadoletus, dato in Roma alli 4 Dic. MDXIV, ingiungeva osservanza alla pia volontà del testatore. (Il breve è trascritto a c. 155 del vol. III del protocollo degli atti della Santa Casa nell'Arch. di Loreto).

[2] GIROLAMO CASIO DE' MEDICI Cavalier laureato: *Cronica di epitaphii di amore e di virtute.* Bologna, 1525.

[3] Compiute così le mie ricerche, porgo vivissime grazie al signor Stefano Davari, Direttore dell'Archivio Gonzaga in Mantova e all'amico mio Alessandro Luzio, che mi furono larghi d'aiuto, coll'indicarmi le fonti di studio nell'archivio mantovano e fornendomi cortesemente parecchi fra i documenti qui pubblicati.

Digitized by Google

LA NASCITA DI CRISTO
(Facciata della Cattedrale d' Orvieto)

UN AVORIO DEL MUSEO VATICANO

STUDIO ICONOGRAFICO

(Continuazione)

N ALCUNI di quegli avorî francesi sopraindicati, come nella maggior parte delle sculture italiane son rappresentati i pastori chiamati dall'Angelo, in atteggiamenti di meraviglia e di contemplazione, alcuni de' quali seduti — perchè erano prima intenti a suonare uno stromento che tengono ancor fra le mani — sulle falde d'un monte, per cui pascolano pur delle pecore, e dentro al quale, come nella scultura di Giovanni Pisano nella Cattedrale d'Arezzo o nell'altra dell'Orcagna in Or San Michele, s'apre la grotta dov'è posta la culla del bambino Gesù. [1]

Accennai come spesso nelle primitive sculture dei sarcofagi, alla scena dell'adorazione dei pastori si unisse anche quella dei Magi e come sì in alcuni mosaici bizantini delle chiese, sì in molte miniature di codici greci, essi, ora a cavallo mentre fanno il viaggio, ora a piedi, l'un dietro l'altro, talvolta preceduti da un angelo, si figurassero dalla parte opposta a quella de' pa-

[1] Come appendice a quanto dissi sulle rappresentazioni della Nascita di Cristo, devo aggiungere che nel Menologio greco della Vaticana (x-xi secolo), Maria è, come nei sarcofagi del iv e del v secolo, rappresentata seduta, abbandona la sinistra sul grembo e stende il destro braccio e lo sguardo amorevole verso Gesù; pure seduta, come fecemi osservare il prof. Tikkanen che mi fu cortese di parecchie indicazioni, trovasi in un *Evangeliario* dell'xi secolo nella Laurenziana (Plut. VI, 23); Maria giacente di prospetto volge lo sguardo e stende amorevolmente la mano verso del figlio ch'è nella culla, tra le miniature d'un *Psalterium* greco del secolo xii nella Barberiniana (n. 91, fol. 3 verso; miniature che lo stesso prof. Tikkanen riconobbe derivate da quelle del *Psalterium*

Digitized by Google

stori nella rappresentazione complessiva di tutti gli episodi relativi alla nascita di Cristo. Generalmente però l'Adorazione de' Magi costituì una rappresentazione a parte, ch'ebbe un suo speciale svolgimento. Nel nostro avorio noi la troviamo trattata con molta semplicità e chiarezza. Maria, figura grandiosa, seduta quasi di prospetto, vestita di tunica e avvolta il corpo dal manto, con un velo sul capo che le scende fin sulle spalle e su cui è posta la corona regale, porge sorridendo, colla sinistra che le esce dal manto, un fiore al bambino; il quale vestito di lunga tunica, in piedi sul ginocchio destro della madre e tenuto da lei colla destra, con mossa prontissima del busto e del capo, mentre stende sul fiore la mano sinistra, prende coll'altra il dono offertogli dal primo dei Magi. Costui, con lunga barba e lunghi e copiosi capelli ricciuti, trattati in quel modo stesso che notammo nel San Giuseppe della Natività e nell'Angelo dell'Annunciazione, alzando il braccio destro col dono e tenendo colla mano sinistra la corona, è inginocchiato su d'un ginocchio davanti al gruppo di Maria col bambino. Ha la tunica; ed il manto, che gli scende fino a terra artisticamente girato sotto il destro braccio e sul ginocchio alzato, dà motivo a vari e bellissimi partiti di pieghe che hanno però il solito difetto di essere, come anche nella tunica di Maria, troppo profondamente incavate. In piedi, di fianco a lui, ma più indietro nella scena, un altro dei Magi, pure barbato, ma con corta barba e coi capelli acconciati nel solito modo, coronato, portando nella sinistra una specie di cassetta col dono, girando alquanto il busto verso Maria col bambino e alzando il braccio sotto al quale si ripiega il manto che gli avvolge il corpo, indica in alto la stella sopra il capo di Maria, mentre torce leziosamente il collo e la testa verso il compagno che gli vien presso, il quale, pure in piedi, pur vestito di tunica e di pallio che bellamente girato sul corpo mostra motivi di pieghe assai naturalmente intese, pur coronato, ma di aspetto giovanile e senza barba, alzando il braccio sinistro e portando al petto il rovescio della mano spiegata, mostra la sua meraviglia. Condotta con simile arte trovasi la stessa composizione e riscontransi pure gli stessi tipi (sebbene i capelli e le barbe siano un po' più prolissi) e quasi gli stessi atteggiamenti in un altro avorio del Museo vaticano, cui già accennammo parlando delle rappresentazioni della Nascita, e che pubblichiamo in questo fascicolo. Per altri avorî francesi dello stesso stile, colle stesse composizioni, eseguiti più o meno tardi nello stesso secolo XIV, che trovansi pure nel Museo vaticano, rimando alle fotografie del Simelli (n.[i] 137, 138 del Catalogo delle stesse fotografie, fatto dal Barbier de Montault). Noto soltanto che in uno di essi (n. 137), i Magi, dai soliti tipi, disposti e atteggiati nella solita maniera, son davanti a Maria colla corona sul capo, la quale mezzo giacente, tiene sulle gambe seduto il bambino Gesù vestito di tunica, in atto di accogliere il dono del primo de' Magi ch'è inginocchiato; San Giuseppe, col solito berretto sul capo è figurato indietro, di fianco a Maria, in atteggiamento di meraviglia. Sopra di questa composizione, ma affatto separato, è rappresentato un angelo che avvisa un pastore, in quel modo

del British Museum, dell'anno 1066, add. 19,352; le quali alla loro volta derivano dalle miniature del IX secolo del *Psalterium* di Mosca, edite dal Kondakoff; Mosca 1878); nei mosaici della Martorana a Palermo (XII secolo), come insegna la Guida greca e come fece Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, Maria giacente di prospetto sta riponendo con dolce atto d'amore il figlio sulla culla; in una miniatura di un manoscritto latino (XIII sec.?, vedi D'Agincourt, Tav. 403, 4, Pittura, Ed. ital.), Maria giacente tende con tenerezza di madre la destra al bambino, che, molto vivacemente, esprime il desiderio d'esserle tra le braccia. Maria rivolta alle donne che devono lavare il bambino, si trova in un Ms. greco (VIII-IX sec.) di San Marco a Venezia (Cl. I, cod. VIII). San Giuseppe nel codice siriaco della Laurenziana (VI secolo) contempla pieno di dolcezza il bambino; in un ms. della bibl. reale di Monaco (XI sec., n. 571), San Giuseppe nimbato, in piedi, riguarda con soave compiacenza verso Gesù; nella bibbia degli Armeni a San Lazzaro (sec. VIII) ed in un Ms. d'*Exultet* a Pisa (XII sec.), lo stesso santo, seduto come al solito, volge, al pari che nel bassorilievo di Nicola Pisano sul pergamo di Pisa, la testa verso Maria ed il bambino. Devo però far notare che tali esempi di figure animate nella nascita di Cristo sono pure eccezioni nell'arte sì orientale che occidentale del pieno medio-evo.

Nella prima parte di questo lavoro (fasc. IV, pag. 129, nota 1) accennai inavvertentemente tra opere giottesche anche alla rappresentazione della Nascita, miniata in un corale della Collegiata di S. Gimignano, i caratteri della quale indicano spiccatamente la scuola senese.

Nello stesso fascicolo IV, pag. 128, in nota, invece di leggere: « busto di Sigelgaita Rufo eseguito da Bartolomeo d'Apulia » si legga: « busto di Sigelgaita Rufolo, eseguito da Nicola di Bartolomeo da Foggia ».

Digitized by Google

stesso che possiamo riscontrare in altri avorî nella scena della Nascita di G. C.[1] Nel bel dittico pubblicato dal Labarte (pl. XIV), altre volte ricordato, alla rappresentazione de' Magi davanti a Maria col bambino, in cui trovansi gli stessi tipi e gli stessi motivi di atteggiamenti e di composizione, che abbiamo notati descrivendo la medesima rappresentazione nell'avorio che vogliamo illustrare, è unita anche quella di un servo con cappuccio in testa, vestito di corta tunica, il quale, alzando il capo e la mano destra in cui tiene un flagello, in atto di minaccia, ha raccolte

AVORIO DEL MUSEO VATICANO

nella sinistra le redini di 3 cavalli, che son fuori colla testa dalla porta d'un fabbricato. Questo motivo realistico sebbene non nuovo, indica tuttavia il carattere realistico dell'arte gotico-francese nel secolo XIV.

Tale rappresentazione così semplice in questi avori, se, da quando comparve nell'arte cristiana non ebbe attraverso al medio evo mutamenti essenziali, andò tuttavia subendo delle particolari modificazioni che mi sembrano veramente degne di nota.

Fin dai primi secoli (poichè fin dal sec. II si trova dipinta nelle Catacombe questa scena che

[1] Nella fotografia del Simelli indicata col n. 133, è riprodotto un polittico del Museo Vaticano, in cui è scolpito il solito gruppo dei Magi; ma vi manca la parte di mezzo, dove ad alto rilievo, come negli altri polittici già ricordati nella prima parte di questo lavoro, dovea essere rappresentato il gruppo di Maria che tiene il bambino in piedi, sulle ginocchia. Quivi è pur rappresentata la Nascita di Cristo, in cui Maria, mezzo giacente, appoggiando il capo sul braccio sinistro, va ad accarezzare colla destra il bambino. San Giuseppe, seduto di fronte ad essa, vestito di tunica e di manto che va a coprirgli il capo, appoggiata la mano destra sul bastone, alza la sinistra ed è in atto di dolce contemplazione. Lo stile di quest'avorio, gotico-francese, per esser le figure molto nobilmente atteggiate e le pieghe non troppo risentite, lo indica eseguito tra i secoli XIII e XIV.

Digitized by Google

poi fu assai spesso scolpita anche sui primi sarcofagi cristiani), si usò costantemente di figurare Maria seduta in cattedra con spalliera, quasi sempre di profilo, vestita di tunica e manto che va a coprirle il capo, affatto somigliante ad un'antica divinità, nell'atto di presentare ai Magi il figliuoletto divino seduto sulle sue ginocchia, oppure, ma raramente e solo sui sarcofagi, da lei palleggiato, al pari che in qualche avorio francese ed in qualche pittura italiana de' secoli XIII e XIV nella scena, come abbiamo veduto, della Natività di Cristo. Intanto, fermatosi già dal IV secolo in oriente un tipo solenne di Maria col bambino tra le braccia [1], tipo, che pur conservando la maestà d'una divinità antica, assunse anche i caratteri d'un ieratismo da farlo quasi rassomigliare ad un idolo, questo, specialmente dal VI secolo, si usò rappresentare, talvolta pure di fronte a noi [2], eziandio nella scena dell'Adorazione de' Magi. In seguito, un tal gruppo di Maria col bambino sì nell'arte orientale che nell'occidentale acquistava maggior vita, non perdendo di nobiltà [3]. Nei secoli XIII e XIV, nell'arte gotica in generale, ma non in Italia, si diede quasi costantemente a questa maestosa figura, anche nella scena de' Magi, la corona regale. Ciò indicava un nuovo passo nel culto verso Maria e l'arte rispecchiava quell'ideale d'una corte celeste foggiata sulla terrena, quale s'era ormai sviluppata nelle menti cristiane. Già nel IV secolo, dopochè il cielo s'era popolato di Angeli [4] e di Santi, si ordinava determinatamente la corte divina. Gesù Cristo è re e la sua imagine non è che quella ingrandita dell'imperatore terrestre. [5] Alcune iscrizioni greche, forse della fine del III secolo, ma più probabilmente del IV, [6] parlano di anime accolte nel *regno* di Cristo fra i santi, e pur nell'Occidente sant'Agostino chiamava Cristo Re della città degli Angeli e degli uomini che regneranno con lui nell'eterna pace. [7] Anche Maria, come Madre di Cristo, comincia ad avere già dal IV secolo un culto speciale, poichè in Oriente sono ormai venerate le sue imagini, e san Gregorio Nazianzeno [8] può far intendere che, se ella è inferiore a Cristo, è pur tuttavia superiore a tutti gli altri. Ne' mosaici del V secolo in Santa Maria Maggiore noi vediamo questa nobile figura regalmente vestita e adorna il capo d'una stefane come quella d'un'imperatrice di que' tempi. Certo il suo culto si determina sempre più durante il medio-evo, va allargandosi la sfera de' suoi attributi, e ingrandito e raccolto si riflette in lei tutto ciò che di più alto si potè pensare della donna. Onde quanto più nel medio evo l'ideale femminino va innalzandosi, tanto più si sublima la figura di Maria. [9] Come Cristo era re, ella diventa regina del cielo e

[1] Cfr. BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture*, etc., pagg. 49 e 50.

[2] Mosaico del VII sec. in Sant'Apollinare *in Urbe* a Ravenna, in cui Maria è pur benedicente. Anche fra le pitture primitive delle Catacombe Maria è talvolta figurata di fronte nell'Adorazione dei Magi. DE ROSSI, *Imagines selectae*, Tav. II.

[3] Nel Menologio greco della Vaticana (X-XI sec.), Maria, vestita di tunica turchina con manto violaceo, lumeggiati in oro, seduta quasi di prospetto su d'un masso, piegando alquanto innanzi il busto, posa la destra sul ginocchio, mentre sulla gamba sinistra, da lei tenuto coll'altra mano, è seduto il bambino benedicente; a proposito del quale debbo dire, che non gli si davano ormai nè forme nè movimenti naturali, come nelle pitture delle catacombe e sui primitivi sarcofagi, perchè non si pensava più se non che alla sua divinità.

[4] Nel IV sec. era già diffusa l'opera sulla *Gerarchia celeste* del pseudo Dionigi Areopagita.

[5] EUSEBIO. *Orat. de laud. Constant.*, c. I e II.

[6] DE ROSSI, *Inscript. christ.*, Tomo I, p. CXVI; *Bollettino d'arch. crist.*, serie IV, anno I, pag. 105.

DANTE (*Paradiso*, C. XXV, dal v. 40) dà alla corte celeste un ordinamento conforme a quello cui egli, come ghibellino, aspirava sulla terra:

Poichè per grazia vuol che tu t'affronti
Lo nostro *Imperadore*, anzi la morte,
Nell'aula più segreta, coi suoi *Conti*,
Sì che veduto il ver di questa *corte*,
. . . . . .

[7] De *catechiz. rudibus*, C. XX, § 36, ed. Migne, Vol. VI.

[8] Ed. MIGNE. Vol. III, § 337, pag. 375.

[9] Nella Tribuna della Chiesa di S. Francesco in Assisi Cimabue rappresentò entro una stessa mandorla sostenuta da quattro angeli Maria con Gesù Cristo, mentre in dolce atto d'amore ella appoggia il capo sulla spalla e la mano sulla mano del divin figlio.

Digitized by Google

signora del mondo; [1] e nella Francia, dove la regalità s'affermava sempre più, e l'arte gotica, liberatasi per tempo dal convenzionalismo tradizionale dell'arte bizantina e della carolingia, rispecchiava i nuovi sentimenti, si rappresentò Maria colla corona sul capo anche nell'Adorazione dei Magi. In Italia, dove la regalità non aveva attecchito, la imagine di Maria mantiene, come prima, la semplice e maestosa figura d'una divinità antica, e se i Pisani posero, quasi mai però nell'adorazione de' Magi, sì bene nel gruppo staccato di Maria col bambino, sul capo di lei la corona, ciò avvenne, io penso, per influenza dell'arte gotica.

Nel mosaico di Santa Maria Maggiore, in cui la composizione della scena di cui parliamo, si allontana affatto da tutte le altre a me note, di dietro al trono ov'è seduto Gesù fanciullo, stanno a corteggiarlo quattro angeli alati. Così nel mosaico di Sant'Apollinare *in Urbe* (sec. VI), quattro angeli son posti ai fianchi di Maria col bambino, e il primo di essi dalla parte de' Magi tende loro la destra, mentre il vicino accenna il Salvatore. [2]

Un angelo alato si diede poscia ai Magi, in luogo della stella, quale scorta nel loro cammino e come intermediario fra loro e G C. [3] Questo motivo che trovasi spesso, specialmente nelle miniature bizantine, [4] nella pittura di Sant'Urbano alla Caffarella e talvolta pure in quelle de' Giotteschi, deve aver avuto la sua origine in oriente ed essere stato ispirato dagli Apocrifi. [5] I Magi, in numero dapprima indeterminato, [6] ma però quasi generalmente in 3, come più tardi fu costantemente adottato, sì nelle pitture delle Catacombe che sui sarcofagi, furono figurati giovani e imberbi, altrettanti Paridi, quali si trovano nelle opere dell'arte antica, col berretto frigio, con tunica corta, cui sopra svolazza quasi sempre la clamide, e colle anassiridi. L'un dietro l'altro stanno di fronte a Maria col bambino, oppure ai lati (a seconda che essa è di prospetto, ovver di profilo), facendo un passo innanzi e protendendo le mani che tengono i doni, [7] come re o personificazioni

[1] In un inno latino pubblicato dal Mone *(Latein. Hymnen*, Vol II, N. 392), Maria, oltre che esser chiamata *regina beata* e *regina imperatrice*, è pur detta *duchessa del cielo* e *principessa delle Vergini*. Tutti i titoli della più alta nobiltà terrena le si adattavano. Cfr. anche l'inno segnato col numero 340 (Vol. II, strofe I, verso II) e l'inno 505 (pag. 260, str. IV), in cui Maria è chiamata *imperatrice delle regine*. Dante stesso fa che san Bernardo *(Parad.*, Canto 33, v. 34) invochi Maria col nome di *Regina;* attributo che le è pur tante volte ripetuto nelle Litanie e nella *Salve Regina*.

[2] Spesso nelle opere di Giotto e de' Giotteschi, talvolta in quelle della scuola de' Pisani, come ne' bassorilievi del Duomo d'Orvieto, trovansi due o più Angeli che fanno corteggio a Maria col putto. Nell'arte gotica, se essi compariscono ai fianchi di Maria, tengono ambedue un candeliere colla candela accesa, motivo speciale che non trovasi in Italia.

[3] Così esso ci appare in un frammento di mosaico dell'VIII secolo, rappresentante l'Adorazione de' Magi, proveniente dall'antica basilica di S. Pietro, ed ora nelle chiesa di Santa Maria in Cosmedin. Così lo troviamo, additando il Cristo e rivolto ai Magi, anche negli affreschi di Ferentillo del secolo VIII (?). Per essi, vedi notizie nel *Bollett. d'Arch. crist.*, anno 1874-75, pag. 155 e segg.). Nel medio evo ciascun astro aveva il suo angelo speciale, che doveva presiedere ai suoi movimenti.

[4] Cod. gr. di Gregorio di Nazianzo (IX sec., Biblioth. Nation. de Paris, N. 510) e Menologio gr. della Vaticana (XI sec., 1613).

[5] Nel *Protoev.* di Giacomo, C. XXI, è detto che ai Magi apparve in sogno un angelo per avvisarli di non tornar da Erode; e nell'*Ev. Infantiae arab.*, C. VII: *Eademque hora apparuit illis angelus in forma stellae, quae antea dux itineris ipsis fuerat.* È il contrario di quanto fecero gli artisti che convertirono la stella in un angelo.

[6] Nell'affresco del cimitero di Domitilla (III sec.) sono in numero di quattro; nel mosaico di Santa Maria Maggiore (V sec.) in due.

[7] Talvolta il primo de' Magi alzando il destro braccio e volgendo indietro il capo, accenna agli altri due la stella, come sul celebre sarcofago del Laterano, ov'è rappresentata la Trinità nell'atto di crear Eva. In altri sarcofagi, come in quello dell'esarca Isacco di Ravenna, il secondo de' Magi si rivolge al terzo, al pari che negli avori descritti, ma non accenna colla mano alla stella. Di dietro alla cattedra di Maria si vede talvolta, come sul sarcofago accennato per primo, la figura in piedi di san Giuseppe, che qui è colla barba, essendo stato ne' primi secoli figurato anche senza barba e giovane. In molti sarcofagi dietro a ciascun Mago è accennato anche un camello. Nell'arte bizantina i Magi in viaggio si figurarono ordinariamente a cavallo.

Digitized by Google

di provincie orientali nell'atto di rendere omaggio a' vincitori nelle pitture e ne' bassorilievi greci e romani. [1] Così ne' primi tempi, tanto i Magi che Maria col bambino, sono semplicemente e nobilmente atteggiati, poichè dapprima non si mirava a rappresentare il fatto evangelico storicamente, ma con uno scopo simbolico, nè il gruppo di Maria col bambino si ritraeva ancora, e in particolar modo nell'occidente d'Europa, perchè fosse venerato dai nuovi credenti. Già nel secolo V, in cui il gusto orientale comincia a diffondersi ed a prevalere dovunque, i Magi, quantunque mantengano la stessa foggia di vestito, colla sola variante che la tunichetta è tagliata, oppur raccolta ai fianchi, vestono più sfarzosamente, cogli abiti ornati di preziosi ricami. [2] Nel VI secolo, mentre Maria, come abbiamo veduto, prende un aspetto solenne come di idolo, essi cambiano, ma non generalmente, il berretto frigio colla corona, ed assumono atteggiamenti più sommessi, come nel mosaico di Sant'Apollinare in Urbe a Ravenna. [3] Già da questo tempo, come può anche osservarsi nel mosaico ora accennato, due tra essi mutano il loro aspetto giovanile, e l'uno più dell'altro attempati, metton la barba. Tali tipi si conserveranno sempre attraverso il medio-evo e saranno accolti dall'arte del rinascimento, così come vedemmo negli avorî accennati. Nel IX secolo troviamo nell'arte bizantina un nuovo aggruppamento di questi 3 personaggi, e molto maggior movimento ne' loro atteggiamenti che ricordano assai quelli che poi saranno pure adottati dall'arte gotica. Nel Ms. di San Gregorio Nazianzeno, [4] hanno sul capo un berretto persiano rotondo con callotta sferica e il primo di essi per indicare la sua sommessione, mentre offre il dono a Gesù, curva il corpo ponendo quasi il ginocchio sinistro a terra. Nel Menologio greco della Vaticana, il primo dei Magi spinge il busto molto innanzi, sostenendolo colla gamba sinistra assai piegata, mentre la gamba destra è portata indietro in modo che il piede non può toccare a terra che soltanto colle dita. Tutti e tre hanno sul capo un piccolo berretto quadrangolare, una specie di corona, e s'inchinano dinanzi a Cristo e a Maria con quelle stesse ceremonie ch'erano d'uso nella corte bizantina di quei tempi. Nel secolo XI, il primo de' Magi rappresentati davanti al trono di Maria col bambino nelle pitture di Sant'Urbano alla Caffarella, è veramente inginocchiato, alza il capo e la destra col dono che sta per offrire a Gesù, ed appoggia il corpo sul sinistro braccio che pianta sullo sgabello del trono. [5]

[1] Basti citare l'esempio della figura di un suddito che porta il tributo a Dario, dipinta sul famoso vaso di Dario nel Museo di Napoli (Baumeister, *Denkm.*, Taf. VI, 449). Cfr. anche colle figure di simil genere scolpite sul Dittico Barberiniano (Gori, *Thesaurus*, vol. II, Tav. L), ecc.

[2] Così trovansi figurati nel mosaico di Santa Maria Maggiore.

[3] I Magi si ritennero in Oriente quasi come re (TERTULLIANO, *Lib. adv. Judaeos*, c. IX) e l'arte può essersi ispirata da un passo di un salmo (71) che entra nella Liturgia ed a cui accenna pure qualche Padre: ... *reges Arabum et Saba dona adducent.*

[4] Miniatura del Manoscritto di San Gregorio Nazianzeno, sopra citato, della quale Rohault de Fleury diede una riproduzione. (*L'Evang.*, I, pl. XXIV, fig. 2). Il motivo del primo de' Magi colle ginocchia assai piegate, deve essere più antico del IX secolo, se lo troviamo anche nella pittura di Ferentillo,

[5] In questa pittura dietro il trono di Maria si vede San Giuseppe in piedi, in quell'atteggiamento di meditazione in cui lo troviamo anche sulle sculture de' primitivi sarcofagi. Nel manoscritto citato della biblioteca nazionale di Parigi, San Giuseppe è invece in atto di meraviglia. Non sempre vediamo figurato questo santo nella scena dell'Adorazione dei Magi. Nella stessa pittura di S. Urbano alla Caffarella, l'altro Mago, in piedi, di prospetto, è pure barbato ed ha il berretto frigio sul capo, poichè la tradizione dell'arte primitiva si mantenne sempre fino al XIII secolo, in moltissime opere. In alto, tra Maria e i due Magi, in luogo della stella c'è la mezza figura d'un angelo. Qui alla forma dell'arte bizantina s'accoppia il sentimento de' popoli occidentali, specialmente nella figura inginocchiata del primo de' Magi che trovasi poi ugualmente atteggiata anche nell'arte gotica e nella italiana.

Digitized by Google

Nel secolo XII possiamo già trovare nell'arte occidentale tutti i motivi che furono poi sviluppati nella gotica de' secoli XIII e XIV. Fra le sculture del fregio sulla facciata della Chiesa di San Trofimo ad Arles (anno 1154), [1] Maria, poco più che di profilo, in tunica e in manto che le copre il capo, avendo in una mano un giglio e sulla testa la corona, tiene sulle ginocchia il figlio Gesù, tutto chiuso nella tunica, d'un'età che sembra presso ai due anni, [2] il quale alza le mani verso de' Magi, avendo nella sinistra una mela. Il primo di essi, di cui diamo qui uno schizzo, è inginocchiato, ha la corona sul capo e tiene con ambedue le mani il vaso contenente il dono. Il secondo, quasi di prospetto, pur coronato, si volge al terzo più giovane, ed alzando il braccio destro, mentre col sinistro tiene, appoggiato al petto, il vaso col dono, gli accenna la stella che vedesi scolpita fra il primo di essi e Gesù. Il terzo, pur coronato, alza il volto e la destra, in atto di meraviglia. Ciascuna figura è separata da una colonna e sta sotto ad un arco. Il lavoro è assai rozzo, le teste grandi e pesanti, tozze e goffe le figure; ma vi spira per entro il soffio d'una vita nuova che allontana l'arte da ogni convenzionalismo, per farla imitatrice del vero. Le pieghe delle vesti cadono naturalmente senza i tritumi convenzionali. I Magi sono diventati re occidentali, dalla lunga tunica e dall'ampio manto, colla corona sul capo, e Maria è la regina suprema, che pel figlio suo ne accoglie i doni e gli omaggi. [3] Già nel secolo XIII si determina definitivamente la composizione, quale l'abbiamo veduta ne' nostri avorî del secolo XIV. Mi basti citare la scultura che trovasi in uno dei timpani delle due porte principali della chiesa della Madonna di Treves, fabbricata verso la metà del XIII secolo. [4] Quivi il primo dei Magi inginocchiato ha, come si usò sempre anche dipoi, il capo scoperto e tiene colla sinistra la corona, mentre alza la destra per offrire il dono a Gesù. Il secondo, coronato, alza la destra fino all'altezza della spalla sinistra, per indicare la stella; il terzo, pur coronato, e come al solito, giovane e imberbe, alza una mano, ritirandola a sè, in atto di meraviglia. Tutti e tre di giuste proporzioni, ma con poco movimento e poca espressione, vestono tunica lunga e manto che scende lor dalle spalle ed hanno i capelli lunghi ed arricciati alle estremità; sembrano in tutto tre re francesi che portino i doni a Maria. La quale, nimbata, colla corona sopra del velo che dal capo le scende giù per le spalle, vestita di tunica e di manto che le avvolge il corpo e di sotto a cui escono le mani, nell'una delle quali porta una mela e coll'altra tiene il bambino che le sta sulle ginocchia, è seduta sul trono, di prospetto, ed ha sotto ai piedi il drago infernale. Questa figura maestosa, posta nel mezzo del timpano, poteva anche stare separatamente, come una delle solite imagini di Maria col bambino. La rappresentazione de' Magi è un'aggiunta che l'arte gotica usò fare, perchè, essendosi sempre mantenuto per la scena di cui discorriamo, il motivo di Maria maestosamente seduta col bambino sulle ginocchia, la composizione veniva a differire di poco dalla solita, sebbene la figura della Vergine ne rimanesse slegata.

Così noi vediamo rappresentata questa scena in quegli avorî francesi del secolo XIII, che abbiamo altrove citati, di cui l'uno, una volta appartenente alla Collezione Soltykoff, vediamo pubblicato nell'opera del Labarte (*Histoire des Arts industriels*, Vol. I, pl. XVIII), l'altro, della collezione Basilewsky, troviamo riprodotto nella *Gazette des Beaux-Arts* (anno 1865, pag. 428). La sola differenza consiste in ciò, che nel primo, il re che indica la stella fa gruppo con quello

[1] ROHAULT DE FLEURY, *L'Evangile*, Tome I, pl. XXVI, fig. 3.

[2] D'un'età che sta presso ai due anni, Gesu Cristo è pur figurato solo, in trono, nel mosaico sopra citato di Santa Maria Maggiore. Il Vangelo del Pseudo Matteo (TISCHENDORF, *Ev. apocr.*, pag. 82) ci dà la ragione di questo fatto: *Transacto vero secundo anno, venerunt Magi.....* Così ritennero pure alcuni Padri, come Eusebio Panfilo e sant'Epifanio.

[3] Dagli stessi concetti fu ispirata la rappresentazione che si trova sulla porta di San Pietro a Poitiers. (R. DE FLEURY, op. c., pl. XXVI, fig. 4).

[4] Un brutto disegno ne è dato nell'*Abécédaire d'Archéologie* del De Caumont (pag. 452); esso però può servire per intender la composizione di questa scultura.

Digitized by Google

inginocchiato; nel secondo, Maria col bambino è in piedi invece di esser seduta sul trono. [1] Anche in que' due polittici, ugualmente citati più volte, di cui l'uno (Labarte, pl. XVII) faceva parte della collezione Debruge e l'altro è nel Museo vaticano, si presenta la stessa particolarità; ma in questi, il primo de' Magi, perchè rappresentato separatamente in un de' tre scompartimenti di una tavoletta, sotto ad un arco trilobato, dovea riempirne da solo lo spazio, fu posto in piedi e non inginocchiato. [2]

Nella scultura italiana della seconda metà del secolo XIII, ed in quella del secolo XIV, il motivo dell'Adorazione de' Magi proviene dall'arte gotica. Nicola Pisano tuttavia, pur risentendo in alcuni piccoli particolari l'influenza di essa, resta questa volta originale. Nella scultura del pulpito del Battistero di Pisa, Maria, colla stefane ed il velo sul capo, è una figura del tutto classica; i tipi de' primi due Magi, che il grande artista figurò ambedue inginocchiati, risentono di quelli dell'arte gotica, ma son più robusti e caratteristici; il terzo, figura maestosa di giovane dai lunghi e inanellati capelli, è in piedi, senza corona, fra gli altri due, ma più indietro. L'Angelo, bellissimo genio alato, e non uno de' Magi, indica a tutti e tre il bambino, cogli stessi movimenti del braccio e del capo, usati dall'arte anteriore. Di dietro a Maria sta San Giuseppe in atto di compiacenza; di dietro ai Magi, le teste dei tre cavalli, nel modo stesso che notammo in quell'avorio francese del secolo XIV, pubblicato dal Labarte (pl. XIV), e da noi più volte ricordato. L'Adorazione de' Magi, scolpita sul pergamo della Cattedrale di Siena, che Nicola eseguì con la collaborazione del figlio Giovanni e de' suoi scolari, risente molto di più dell'influenza gotica. Maria, in luogo della stefane, ha sul capo e sopra del velo una corona, e non mostra quel tipo e quelle forme classiche che abbiamo riconosciute nella scultura di Pisa. L'ispirazione però di questa figura col bambino sulle ginocchia, è del tutto originale e deriva direttamente dall'osservazione del vero. Il primo de' Magi, inginocchiato su ambedue le ginocchia, ricorda, specialmente nel costume, quello del nostro avorio, e non ha la corona sul capo, ma sul braccio; senonchè il sentimento che v'è ispirato è tutto nuovo, poichè egli, avendo già consegnato il dono, pieno di rispettoso entusiasmo prende con ambedue le mani un piede al bambino seduto sulle ginocchia della madre da cui è amorevolmente sorretto, e sta per baciarlo. Gli altri due Magi, coronati, e con sopra la tunica una specie di lunga clamide, tenendo il dono con ambe le mani, si appressano umilmente verso Gesù, mentre l'Angelo in fianco a Maria, collo stesso atteggiamento che gli fu dato nel pergamo di Pisa, lo addita loro. Intorno, la scena è riempiuta dai Magi a cavallo con tutto il loro seguito; figure su cavalli e su camelli, copiate o imitate da bassorilievi antichi: una ricchezza di accessorî ed una vita quali incominciano a trovarsi per questa scena nelle pitture di Giotto e de' Giotteschi, preludendo ai magnifici quadri de' secoli XV e XVI.

Quella parte di composizione che in questo bassorilievo del Duomo di Siena rappresenta l'offerta dei doni al bambino, ci conduce naturalmente a considerare l'Adorazione de' Magi scolpita sulla facciata del Duomo d'Orvieto, della quale diamo qui una riproduzione. Quivi Maria, stupenda e poetica figura, la quale al sentimento classico, accoppia quello del vero, è volta di tre quarti verso lo spettatore, tiene seduto sulle sue ginocchia il bambino, portando amorevolmente le mani sotto le braccia di lui, per sostenerlo; mentre alcuni angeli, graziose figure dai tipi classici, con un motivo nuovo e che fu poi svolto nell'arte del pieno rinascimento, spiegano dietro di lei un panno, a guisa di padiglione, e le fanno corteggio. Essa, quantunque mostri la sua derivazione dalla Madonna del pergamo di Siena, non ha la corona; ma il manto, come sui sarcofagi antichi e sulle miniature bizantine, va a coprirle anche il capo. Il bambino ha il busto e le braccia ignude, ed è bello e paffuto e pieno di vita, assai più che non trovisi nell'arte gotica,

[1] Nell'avorio pubblicato dalla *Gazette des Beaux-Arts*, ai fianchi di Maria son rappresentati due Angeli coi soliti candelieri; in quello riprodotto dal Labarte, i due Angeli agitano turiboli, e presso a Maria è anche inginocchiato un Santo Vescovo.

[2] Abbastanza originale è la composizione in quel bellissimo avorio del Vaticano, ch'io giudicai lavoro francese del secolo XIII, poichè ivi Maria seduta su trono e attenta alla scena è nel mezzo, senza corona, fra il re inginocchiato — bellissima figura ben panneggiata — e gli altri due in piedi ne' soliti atteggiamenti. Non so d'aver vedute altre composizioni simili.

Digitized by Google

sebbene si sia voluto fargli specialmente apparire la sua natura divina, rappresentandolo nell'atto di benedire colla destra, mentre tiene nella sinistra uno dei doni, quello offertogli dal primo dei Magi; il quale, al pari che nel bassorilievo del pergamo di Siena, inginocchiato su ambedue le ginocchia, avendo infilata sul braccio destro la corona, e consegnato il dono al bambino, gli prende amorevolmente e pien di rispetto un piede, che porta alla bocca per baciarlo. [1] Gli altri due Magi, colla corona sul capo, mostrano spiccata la loro origine dall'arte gotica, e quello che addita la stella al compagno imberbe, ha lo stesso atteggiamento e lo stesso costume quale s'incontra ordinariamente negli avorî francesi de' secoli XIII e XIV. [2] Ma il compagno non è, come in questi avorî, di fronte, bensì quasi di profilo, e non esprime coi gesti, ma nella bella faccia giovanile, la cui bocca è semiaperta, la sua meraviglia. Questo gruppo dei Magi, i tipi de' quali, sebben somiglianti a quelli dell'arte gotica, son resi assai più vivi, ideali e piacenti, è molto più artisticamente composto e legato, che non quello degli avorî francesi, da noi già studiato. Di dietro ai Magi scorgonsi le solite teste de' tre cavalli, [3] guardati qui da una figura, a bassissimo rilievo, volta di schiena, coi capelli corti e ricciuti e coperta di corazza, meravigliosamente imitata da qualche bassorilievo antico. Davanti, accovacciato sulle zampe posteriori, scorgesi un cane, pieno di vita e tale quale può spesso incontrarsi nell'arte classica, specialmente accanto a qualche figura o di Diana, o di Meleagro, o d'Endimione. Mai, fino a questo tempo, l'arte cristiana era arrivata nella scultura ad un tal grado d'altezza, tanto per l'armonia della composizione come per la finezza del sentimento e la bontà dell'esecuzione. Svolta identicamente e quasi con identici particolari, senza però nessun accessorio, fu la stessa rappresentazione dall'Orcagna sul Tabernacolo d'Or San Michele a Firenze. Ma se quest'opera è robustamente concepita ed eseguita, non è però condotta con troppa finitezza, nè ha tutte quelle attrattive che ci fanno tanto amare la scultura descritta. La riproduzione che qui ne diamo ci dispensa dal parlarne di più.

Anche per la rappresentazione de' Magi, dopo i confronti che abbiamo potuto stabilire, ognuno può capir chiaramente, come non si possa del tutto escludere l'influenza dell'arte gotica nell'arte italiana. Ma a voler giudicare spassionatamente, i grandi artisti derivanti da Nicola Pisano, come pure quelli che subirono poi l'influenza della pittura, interpretarono secondo una maniera propria, e con nuove osservazioni sul vero, senza nessuna esagerata affettazione, i motivi accolti dal di fuori, e diedero loro una forma ed un sentimento al tutto nuovi, o togliendo o aggiungendo o modificando, secondo quel concetto del bello che aveano potuto formarsi osservando la natura e le opere della classica antichità.

Dopo l'adorazione de' Magi si passa nel nostro avorio alla presentazione di G. Cristo al Tempio. Maria, coperta il capo e tutta avvolta dal manto, dal quale, mentre s'insena davanti al petto, formando così delle pieghe girate con molta maestria, escon le braccia che tengono quelle del

[1] Tra i bassorilievi dell'Altare del Duomo d'Arezzo, tante volte ricordato, in quello rappresentante l'Adorazione de' Magi, il primo di essi sta prendendo il piede del bambino, mentre questi gli pone una mano sul capo. Il motivo poi del bacio del piede si trova spesso nelle pitture di Giotto (Cappella degli Scrovegni in Padova, in cui però i piedi del bambino son coperti dalla fascia che gli avvolge il corpo: Chiesa di S. Francesco d'Assisi, II piano, in cui il bambino pone al vecchio re una mano sul capo).

[2] Ma spesso, come notai, tra i sarcofagi del IV e del V secolo, trovasi la figura del primo dei Magi nell'atto di volgere indietro il capo e d'alzare una mano per indicare ai compagni la stella. Do qui uno schizzo di una parte della rappresentazione dei Magi sul grande sarcofago del Museo laterano, dove è pure scolpita la Trinità nella creazione di Eva.

[3] Queste tre teste, tanto nell'arte francese che nell'arte italiana, si trovano disposte ed atteggiate nello stesso modo. Io non ne saprei indicare la derivazione artistica.

Digitized by Google

bambino, è di profilo, di fronte al vecchio Simeone, e spinge innanzi una gamba, dando in tal modo occasione ad altri partiti di pieghe verticali che finiscono molto artisticamente spezzate e rigonfie. Il bambino, vestito di un abito lungo come nell'adorazione dei Magi, è in piedi sopra un altare coperto da un drappo, e rivolto col corpo e tenendo le mani giunte verso Maria, gira il capo dalla parte di Simeone; il quale pur di profilo, spingendo innanzi alquanto esageratamente la gamba sinistra, protende anche le braccia coperte dal manto, per accogliere in esso il bambino. Ha la barba assai lunga, folta e ondulata, ed i capelli pure lunghi e ondulati scendono in una

ADORAZIONE DE' MAGI
(facciata della Cattedrale d'Orvieto)

sola massa abbondante sull'orecchia sinistra fin sopra la spalla. Il tipo ne è caratteristico e nobile, ma non si distingue molto da quello del San Giuseppe. Il volto di Maria è serio e quasi estatico. Di dietro a lei una donna, coperta il capo e avvolta il collo da un velo, vestita di lunga tunica che scende con un partito di pieghe simile a quello della tunica dell'ultimo de' Magi, il più giovane, tenendo colla destra un cestello in cui son due colombe, e colla sinistra una candela, riguarda la scena. Che sia Anna la profetessa, che qui farebbe pure le veci del San Giuseppe, il quale per lo stretto spazio non potea figurarsi, o è invece un'ancella? Ritengo la prima ipotesi, perchè in altre rappresentazioni questa donna è anche nimbata. [1] La stessa composizione cogli stessi tipi incontrasi in altri avorî francesi del secolo XIV; a me basti di citare quella d'una tavoletta pur del museo vaticano, fotografata dal Simelli (n. 138 del Catal. del Barbier de Montault), in cui si deve soltanto notare che manca la donna di dietro a Maria, e le figure sono più slanciate e le vesti più frastagliate da pieghe che non nel nostro dittico.

La presentazione di G. C. al tempio non fu tema molto spesso trattato nell'arte più antica cristiana e nella medioevale. Forse soltanto dal IV secolo, quando nel ciclo delle rappresentazioni entrò anche quella della Nascita di Cristo, essa, ma certo assai di rado, incominciò a comparire. Nel V secolo questo soggetto è molto bene sviluppato nei mosaici di Santa Maria Maggiore, poichè l'arte cristiana, come le leggende sulla vita di Cristo e de' Santi, andò svolgendosi via via fino

[1] Cfr. questa colla stessa rappresentazione tessuta a colori in una pianeta di Bonifacio VIII, conservata nel tesoro d'Anagni. (N. 175 del Catalogo delle fotografie Simelli, fatto dal Barbier de Montault).

Digitized by Google

al secolo VI, in cui, se non per la forma, certo pel modo con cui i soggetti religiosi furono interpretati, essa era arrivata a quel grado nel quale poi s'arrestò per molti secoli, e dal quale anzi indietreggiò piuttosto che avanzare, sebbene sempre nuovi soggetti si aggiungessero agli antichi. Quivi i soliti due angeli alati e nimbati fanno corteggio a Maria; la quale, riccamente vestita di bianco con ricami dorati, ornata il capo della stefane e le orecchie di due anelli, protende alquanto le braccia con cui tiene il bambino Gesù. Di fronte a lei è il vecchio Simeone colla benda sacerdotale sul capo e le mani protese e coperte dal manto, in atto di andare ad accogliere con

ADORAZIONE DE' MAGI DI ANDREA ORCAGNA
(Chiesa d'Or San Michele a Firenze)

umile sommessione, fra le braccia il bambino.[1] Tra esso e Maria, San Giuseppe in corta tunica, col manto tenuto sulla spalla sinistra, indica a Maria la profetessa Anna, che, avvolta e coperta il capo dal pallio, rivolgendosi verso Gesù ed alzando le mani, come ispirata, sta per vaticinare. Di dietro a Simeone vedonsi altre tre figure di spettatori. La scena si svolge sotto ad arcate, nell'atrio del tempio, sotto alla porta del quale figurata all'estremità del mosaico, si vedono tre piccole colombe.

Tra i disegni che ci restano del mosaico dell'antica Basilica di San Pietro (VIII sec.), si trova pur questa scena, ma composta diversamente ed in quel modo che fu poi generalmente adottato. Maria e Simeone sono l'una vicino all'altro, di fronte tra loro, e questi sta prendendo dalle mani di quella il bambino Gesù. Così come appunto nel manoscritto 510 della Nazionale di Parigi (IX secolo), in cui anche il bambino pare bramoso di andar nelle braccia del vecchio Simeone,[2] coperte dal manto e protese. Di dietro a Maria notasi la figura di San Giuseppe che tiene nel suo

[1] Nell'Evangelo del pseudo-Matteo, C. XIV, *Tischendorf*, pag. 81: *Et post haec suscipiens eum in pallio suo, adoravit eum...*

[2] Nel Menologio di Basilio (Vaticana, 1613) il bambino tenuto fra le braccia della Vergine spinge innanzi le gambe e guarda spaventato il sacerdote, mentre stende le braccia sul seno della madre. Così esso è rappresentato nel Menologio di Mosca.

Digitized by Google

mantello fra le mani l'offerta delle due colombe. Tanto sulle porte di S. Paolo fuori le Mura, come sul paliotto d'avorio della Cattedrale di Salerno, opere eseguite nell'undecimo secolo, la prima a Costantinopoli, l'altra nell'Italia meridionale e però sotto l'influenza dell'arte bizantina, troviamo la composizione stessa che nel ms. di Parigi; v'è soltanto di più, dietro a Simeone, la profetessa Anna che, ispirata, alza la testa ed il braccio destro per vaticinare. Nel paliotto poi di Salerno, in mezzo, tra Simeone e Maria, s'alza l'altare del tempio, coperto da un panno con sopra un velo di lino.

Gli stessi motivi troviamo nel mosaico della Martorana a Palermo sui timpani dell'arcata dirimpetto all'altare (metà del secolo XII); ma ne' Mosaici del Duomo di Monreale, eseguiti all'ultimo quarto del secolo XII (presbiterio, parete anteriore, parte superiore) come in quelli bellissimi del Cavallini (?) nell'Abside di Santa Maria in Trastevere, Simeone tiene già tra le sue braccia, coperte da un drappo, il bambino, mentre la madre con una mano al petto ascolta commossa le parole del vecchio; [1] e finalmente, in una pittura a tempera, su legno, del secolo XIII, pubblicata dal D'Agincourt (Ediz. ital., Tav. 88), lo stesso vecchio sta per restituire alla madre, andandole incontro, il figliuolo che si volge a lei e protende una mano nell'atto della benedizione. La guida greca della pittura, pubblicata dal Didron, non insegnava altrimenti.

Abbiamo visto come già nell'XI secolo tra Simeone e Maria si figurasse anche l'altare. Questo non mancherà quasi mai nelle rappresentazioni de' secoli XIII e XIV, poichè, pensando a Maria, non si doveva ormai neppur mettere in dubbio ch'ella non fosse stata degna di entrare, diversamente che le altre donne, nel tempio.

Così sul timpano, un'altra volta ricordato, della chiesa di Notre-Dame di Treves, della metà del secolo XIII, come su que' due bellissimi polittici (sec. XIII-XIV), l'uno del Vaticano, l'altro indicato col numero 149 nel Catalogo della Collezione *Debruge*, e, come dissi più volte, pubblicato dal Labarte (op. cit., pl. XVII), Maria sta per consegnare ed il vecchio per prendere tra le braccia il bambino; il quale, un po' piegato sulle gambe nella scultura di Treves, [2] in piedi e rivolto a Simeone negli avorî nominati, è posto sull'altare. Così tale composizione abbiamo trovata nel nostro dittico del secolo XIV; ma, come in quasi tutti gli avorî manca per lo stretto spazio la figura della profetessa Anna, così tanto in questo, come notammo, quanto nel polittico dello stesso Museo Vaticano, ora ricordato, in luogo di San Giuseppe [3] c'è una donna che tiene il cesto delle colombe e la candela, e nel polittico fa un gesto di meraviglia simile a quello dato alla figura di Maria quando è annunziata dall'Angelo.

Ne' due avorî bellissimi del secolo XIII, cui già altre volte accennammo, [4] e ne' quali la nobiltà delle figure slanciate e ben panneggiate come la finezza dell'esecuzione sono veramente ammirabili, si mantiene l'antico motivo di Maria che tiene ancor fra le braccia il bambino. La composizione consta anche in essi di tre sole figure ed in ambedue sono identici gli atteggiamenti; soltanto, nel polittico della collezione Basilewsky, le figure sono disunite e manca l'altare tra Simeone e Maria.

In Italia, Nicola Pisano aveva incominciato, se non a staccarsi dalla composizione tradizionale riguardo alle solite figure, certo a dar loro nuova vita e potente, ed atteggiamenti e tipi che,

[1] Tale motivo fu pure svolto da Giotto nella Cappella degli Scrovegni in Padova. Sull'atteggiamento vivace del bambino che indica il desiderio d'esser tra le braccia della madre confrontisi quanto scrive il Tikkanen nel suo bello studio: *Der Malerische Styl Giotto's*, pag. 4.

[2] In questa scultura è pur da notarsi che Simeone non ha le mani coperte dal pallio, o da un drappo, e così è pure nel bassorilievo di Nicola Pisano sul pergamo del Battistero di Pisa e nella bellissima pittura di Jacopo Avanzi (?) dell'Oratorio di S. Giorgio a Padova, in cui è svolto lo stesso motivo sopra notato, ma colla differenza che il bambino è ancora portato dalla madre sulle braccia protese, e non c'è l'altare tra essa e Simeone. La scena, in questa pittura, si svolge dentro un tempio gotico, dove sì dietro a San Giuseppe che dietro la profetessa Anna, sonvi altre persone.

[3] Nel polittico pubblicato dal Labarte, la figura di San Giuseppe, perchè separata in un altro scompartimento, non è di profilo, ma di fronte e col solito berretto frigio sul capo, sta osservando la scena.

[4] LABARTE, op. cit., pl. XVIII. — *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. XIX, pag. 428.

Digitized by Google

seppure nelle caratteristiche generali somigliano agli antichi, erano però mutati colla libertà di colui che sente la propria forza e sa usarne. Maria, colla stefane ed il manto che le scende dal capo, una falda del quale è da lei tenuta colla mano destra, ha quel bellissimo tipo classico nobile e grandioso, che l'artista imitava da un bassorilievo rappresentante Fedra ed Ippolito. Simeone, coi capelli folti, lunghi ed a ciocche che gli s'alzano sopra la fronte, colla barba pur folta e ricciuta, è in tutto simile all'antico Giove quale si ammira ritratto nel busto d'Otricoli, e in tante altre statue e bassorilievi antichi, da alcuno de' quali Nicola deve aver tratto l'ispirazione anche per questo personaggio. La vecchia Profetessa, rivolta di profilo, colla testa alta ed un velo sul capo, in atto di vaticinare, è la figura della nutrice di Fedra. Ma Nicola Pisano non ricopiava pedestremente, faceva suoi, come ho detto, i tipi, le forme e lo stile dell'arte classica della decadenza e se ne serviva per adattarli a rappresentare le storie cristiane, così come appunto aveano dovuto fare i primi fedeli. Se non che è meraviglioso in lui questo splendido rinnovamento, perchè egli sorgeva in un'epoca, in cui le forme dell'arte classica mantenutesi nella cristiana, s'erano già così imbarbarite, se non del tutto cambiate, e lo stile così trasformato da non riconoscersi quasi più la sua origine; e sebbene anche prima di lui ci fossero stati alcuni tentativi di imitazione diretta da sculture antiche, questi erano stati così meschini, che l'opera sua ci appare assolutamente quella d'un genio potente e superiore. Accanto alle figure tradizionali, composte, come dissi, nella solita forma, [1] il grande maestro ne pose, come già nel mosaico di Santa Maria Maggiore del secolo V, alcune altre accessorie: angeli (?) che agitano turiboli e spettatori d'ambo i sessi con espressioni di meraviglia, fra i quali primeggia, anche perchè posta sul davanti, la figura d'un Bacco indiano briaco, sostenuto da fanciulli vestiti, ch'altro non erano se non che faunetti. Che Nicola fosse conscio che quella figura che lo aveva colpito in qualche bassorilievo antico, rappresentava una divinità briaca? Ma a lui non premeva tanto del rapporto in cui ciascuna figura deve star coll'azione principale, quanto di spiegare la sua grande abilità e di emular per la forma, e forse di sorpassare quelle opere antiche che aveva sott'occhio.

Da Nicola Pisano passiamo tosto all'Orcagna, perchè nella chiesa d'Or San Michele a Firenze, questo artista, col suo stile che, se risente ancora del fare de' Pisani, mostra però l'influenza di quello di Giotto, sia pei tipi e sia per quel modo semplice e largo di panneggiare ch'era proprio della pittura, svolse una composizione che si allontana moltissimo dalle precedenti e fu poi accolta anche nel periodo più splendido del rinascimento. Intorno all'altare su cui arde il sacro fuoco, son disposte le quattro figure: Maria e Simeone, Anna e Giuseppe. Ma il vecchio sacerdote, mentre prende con aria commossa e ispirata, chinando il capo sulla spalla sinistra, dalle mani di Maria, il bambino fasciato, occupa il mezzo della composizione, e tra lui e San Giuseppe, ma un po' più indietro, scorgesi Anna la profetessa, che ponendo l'indice della destra alla bocca e tenendo colla sinistra un cartello, sta vaticinando.

(Continua) NATALE BALDORIA

[1] Il vecchio Simeone ha già tra le braccia il bambino che manca del capo. Di dietro a lui c'è Anna la profetessa; di dietro a Maria, San Giuseppe colle due colombe; tra Maria e Simeone l'altare su d'una colonna, come in molti monumenti dell'arte gotica.

Digitized by Google

IL BANCO D'AGOSTINO CHIGI

L ch. prof. G. Cugnoni, nelle sue *Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi* [1] pubblicava in litografia, traendola dalla biblioteca Chigiana, la Pianta del pian terreno della Casa in Banchi, dove Agostino aveva il suo banco. La casa, al tempo d'Alessandro VII era posseduta *pro indiviso dai SS.ri Valerio Santa Croce et Celso et Conti Luigi fratelli di Massaini.* Debbo alla cortesia del principe Chigi e del professor Cugnoni il poter qui presentare la riproduzione fotografica del manoscritto, che è segnato P. VII. 9. (v. pag. 173).

Lo spazio indicato colla lettera *D* era detto il *Cortile dei Chigi:* davanti, sulla via di Banchi, erano cinque botteghe (*C*); dentro il cortile, veniva primo il tinello (*G*), poi il Banco (*E*): era questo uno stanzone con volta a lunette, indicate con puntini nella pianta, e sostenuta per lungo da tre pilastri, a cui corrispondevano a' due lati opposti due contropilastri: era lungo palmi 50 e largo 34. Seguivano poi due piccole stanze pure con volta a lunette (*F*), dove *si teneva la libreria*, cioè l'archivio e i libri del Banco: da ultimo le rimesse per le carrozze.

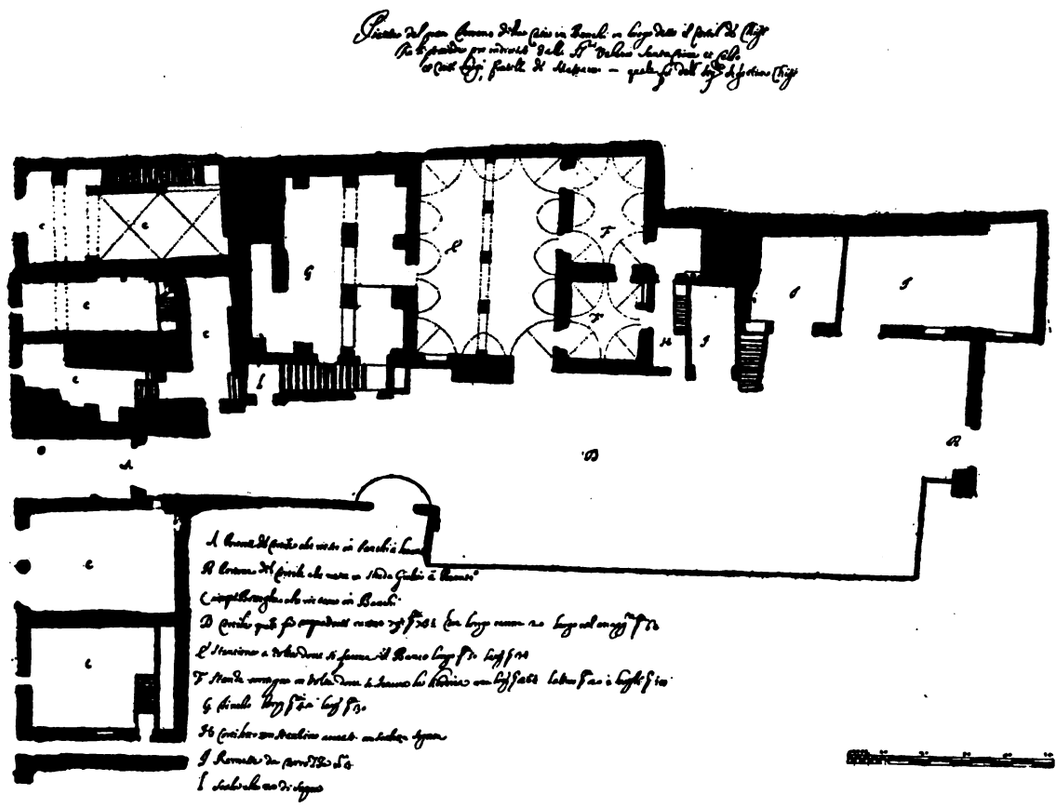
Il nome di Agostino Chigi è talmente legato alla storia dell'arte nel suo periodo più splendido, che nulla può esserci indifferente di quello che lo riguarda, e non è senza curiosità il ricercare il luogo di quel Banco dove si accumulavano le favolose ricchezze, e dove Raffaello, il Sodoma, il Peruzzi, Giulio Romano e altri artisti entravano a riscuotere il prezzo delle opere loro. Ma, nè Carlo Fea, che fu bibliotecario della Chigiana e scrisse di Raffaello e conobbe quella pianta, nè l'odierno bibliotecario, il Cugnoni, che l'ha pubblicata, nè altri, ch'io sappia, si è dato pensiero di ricercare se mai qualcosa restasse del banco famoso; o forse l'aspetto in tutto moderno delle due case che prospettano la via de' Banchi nel luogo dov'era la casa de' Chigi, ha fatto lor credere che fosse inutile ogni ricerca. Ma qui è proprio il caso di dire che l'abito non fa il monaco; poichè ne' tempi andati, nel far nuove fabbriche non si soleva distruggere il vecchio di sana pianta, come si fa oggi, ma quel che si poteva, si conservava e gli si fabbricava addosso: cosicchè il fabbricato romano del Quattro e del Cinquecento rimane ancora in gran parte, ne' pianterreni e ne' primi piani, mascherato e racchiuso dentro fabbriche di secoli posteriori.

Sulla via de' Banchi, incontro all'angolo del palazzo Senni, già Cicciaporci, è un portone, che oggi è via pubblica, il quale mena ad un largo che congiunge la via de' Banchi con via Paola. Questo spazio, che si chiama oggi *Arco de' Banchi*, è quello che si chiamava un tempo *Cortile de' Chigi.* Nella pianta quasi nulla è cambiato; senonchè non c'è più la scala esterna segnata colla lettera *L* e la nuova scala è stata costruita nello spazio *G;* il lato poi del cortile incontro

[1] *Archivio della Società Romana di Storia Patria,* vol. II, fasc. IV, p. 488.

Digitized by Google

al Banco forma oggi tutta una linea retta. Non essendo più cortile privato ma via pubblica, si è demolito verso la via Paola il muro in cui s'apriva il portone *B*; e il portone *A*, che era, secondo la descrizione annessa alla pianta, un *Portone quadro di marmo antico,* è oggi un portoneccio a volta, in armonia colla nuova fabbrica di cinque piani costruita nel secolo scorso. La casa de' Chigi, a tempo di Agostino, era composta d'un pianterreno e due piani.



PIANTA DELLA CASA E DEL CORTILE DE' CHIGI IN BANCHI

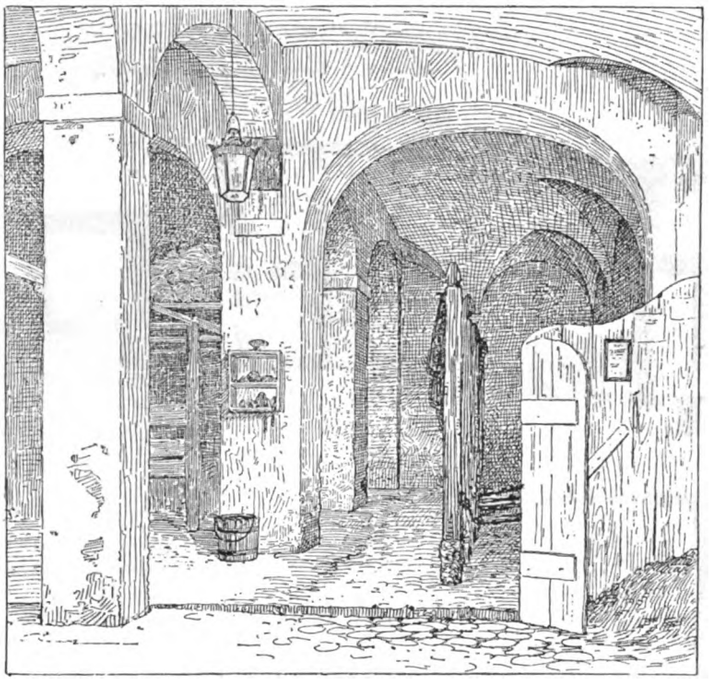
Quasi in mezzo alla lunghezza del cortile, proprio là dove è segnato nella pianta lo stanzone del banco Chigi, è oggi una stalla segnata col numero civico 9, e quasi oscura, poichè prende luce solamente da una porta. È un vasto stanzone, colla volta a lunette, sorretta per lungo da tre pilastri, che non appartengono alla costruzione primitiva della sala, ma appariscono aggiunti posteriormente per rafforzare la volta. La lunghezza è di m. 11, 45 corrispondente a palmi romani 51, 2 e la larghezza di m. 7, 78 corrispondente a p. 34, 8. [1] Nulla infine è mutato; senonchè il pilastro di mezzo è stato ingrossato per appoggiarvi sopra due archi che formano croce coi primi, e in luogo del banco e degli agenti e degli scrivani del *gran mercante della cristianità,* ci sono delle mangiatoie dove si sfamano alcuni magri cavalli. Sulle luride pareti è passato più volte il pennello dell'imbianchino; ma è difficile pensare che la volta e le lunette non fossero ornate di pitture, che forse sussistono ancora. La costruzione della volta ci riporta alla fine del

[1] La piccola differenza nella lunghezza dipende da inesattezza delle antiche misure. Infatti, mentre nella *Descrizione* viene attribuita al Banco la misura di p. 50 per 34, alla sala sovrastante al Banco, e che doveva avere la stessa misura, ne vengono attribuiti 51 $^1/_2$ per 34. Questa differenza non può rappresentare l'assottigliarsi dei muri nell'alzarsi della fabbrica; sia perchè essa apparirebbe anche nella larghezza, sia perchè, in case così basse, i muri solevano avere, in alto e in basso, la stessa grossezza.

Digitized by Google

secolo XV. [1] Accanto alla stanza del banco, sussistono pure le due stanze indicate colla lettera *F*, dove si teneva l'archivio, con volte a lunette della stessa costruzione; ma le due stanze sono oggi unite da un arco aperto nel muro divisorio.

« In uno stanzione dell'ultimo piano (così la *Descrizione* citata) vi è un suffitto scorniciato fatto a ottangoli e quadretti con pitture che rappresentano Marte e Venere presi nella Rete, et



STATO ODIERNO DEL BANCO D'AGOSTINO CHIGI

Vulcano che lavora alla fucina, e Cupido gli assiste, con il motto sotto: *Furto amoroso scoperto dal sole.* E vi sono alcune lettere majuscole scritte in oro nel pariete di d.° stanzone del tenore seguente:

« Mars Venus et Natus Somnus Comis Paterq. Lieus sint procul
« Is quoniam Mercurii est thalamus montibus auratis
« Affulsit stella secundi Mercurii a radiis est mihi nata... [2]

« Seguivano altre lettere che hoggi non possono distinguersi per esservi stato dato di bianco.

[1] Agostino venne in Roma l'anno 1485, ma solo più tardi tenne banco a sè. Egli faceva grande stima del Perugino e del Pinturicchio, che molto dipinse in Roma sulla fine del secolo. Nel 1500, Agostino così scriveva a Mariano suo padre: « Sopra la cappella vostra ho inteso l'intenzione vostra... che voi dite haver parlato a Mr.° Pietro Perugino, vi dico, che volendo fare di sua mano, Lui è il meglio Mastro d'Italia. E questo che si chiama Patorichio è stato suo discepolo, il quale al presente non è qui; altri mastri non ci sono che vaglino. » *Arch. della Soc. Rom. di St. Patria*, vol. II, fasc. IV, p. 481.

[2] Sono due distici, trascritti scorrettamente, e che credo debbano leggersi così:

Mars, Venus et Natus, Somnusque, paterque Lyaeus
Sint procul: is quoniam Mercurii est thalamus,
Montibus auratis affulsit stella secundi
Mercurii: a radiis est mihi nata (dies).

— Stieno lunge Marte, Venere e suo figlio, il Sonno e il padre Lieo, poichè questo è il talamo di Mercurio. La stella del propizio Mercurio rifulse sui monti dorati: da' suoi raggi è a me nato il giorno. — È chiara l'allusione allo stemma dei Chigi, formato di sei monti d'oro sormontati da una stella. Questa doveva esssere la stanza dove Agostino trattava gli affari.

Digitized by Google

« In mezzo al detto soffitto vi è un ottangolo, nel quale pare vi fosse un arbero, con altro che non si distingue bene, e nel Campo di alcuni riquadramenti vi sono diversi detti, tra quali si conoscono li seguenti:

Prebet somnos humilis
Casa securos

Quid mali cogitas? Nescis
Ad quem finem agam

Contraria sunt consilio
Ira et festinatio.

Pars regni est
Populi invidiam pati

Nil aliud est fortuna
Quam ignarus medicus

Alium silere si vis
Primus sile. »

Quel soffitto a ottangoli e quadretti, quelle lettere scritte in oro nella parete intorno al soffitto e i vari motti, fanno ripensare ai soffitti e ai motti in lettere d'oro delle stanze dipinte dal Sodoma e da Giulio Romano nel piano superiore della Farnesina. [1] E forse vi dipinsero gli stessi pittori. Il soffitto e le pitture, come pure una *stanziola* con una *porticella assai forte foderata di ferro,* dove *si riduceva la notte il Cassiere con le monete,* perirono forse nell'addossare alla vecchia la nuova fabbrica; ma non sono in grado di dirne nulla, non avendo potuto visitare i piani superiori.

Di recente, per la sistemazione delle sponde del Tevere, è stata demolita, e fu necessità, la loggia della Farnesina, dov'ebbero luogo i banchetti rimasti famosi nella storia di quel secolo. Ed oggi che il demone delle demolizioni è entrato ed infuria col piccone nel bel mezzo della Roma del Cinquecento, c'è poca speranza che il banco d'Agostino Chigi, quantunque non cada sotto i feroci rettifili del Piano regolatore, possa a lungo tenersi in piedi. Perciò ho creduto opportuno di lasciar memoria della stalla dov'era un tempo il banco famoso.

DOMENICO GNOLI

[1] Nella stanza da letto d'Agostino Chigi alla Farnesina, si legge ancora, in giro sotto al soffitto, la seguente iscrizione: *Vale et dormi: somn(i)us enim otium est. Animae felices a miseris in dimidio vitae non differunt.* — Sta bene e dormi, poichè il sonno è ozio. Le anime felici non differiscono, per metà della vita, dalle infelici.

Digitized by Google

BENEDETTO DA MAIANO

SCULTORE IN LORETO

ESIMIO Dr Guglielmo Bode, attuale Direttore dei RR. Musei di Berlino, in una monografia che die' per la prima volta alle stampe nel 1884, intitolata *Le opere giovanili di Benedetto da Maiano,* [1] pose fra esse in Loreto il *Fonte* di marmo con gli Angeli *della Sagrestia che si trova nella così detta sacra Cappella* ornata di freschi del Signorelli che *Giuliano,* fratello del medesimo Benedetto, *abbellì d'un armadio d'intarsio;* non che le *Figure* in alto rilievo degli *Evangelisti* situate all'esterno sopra le porte di questa, come *delle altre Sacrestie,* due de' quali dipinti e smaltati (bianco su fondo azzurro), *gli altri due, a quel che pare, di terracotta* o di stucco e dipinti. E per confermare che Benedetto eseguisse realmente tali lavori *da giovane,* non solo ripetutamente attribuì tale asserzione al Vasari, ma fece altresì osservare che i due Angeli, i quali formano l'ornamento plastico della *Fonte,* appariscono un po' stentati e meno pieni e morbidi nel partito delle pieghe di quello che si è soliti di vedere in altri lavori di lui; e che negli Evangelisti (i quali col vecchio Luca della Robbia, a cui sono stati attribuiti, non hanno nulla di comune), come negli Angeli di marmo, apparisce più *giovanilmente* stentato e duro, di quello non sia nelle sue opere conosciute di Firenze e di S. Gemignano. Volendo poi da ultimo fissare la *data* di codeste opere di Benedetto, affermò che la medesima *coincide con quella delle opere di Melozzo, come provano le armi della Rovere nella Sagristia da questi adornata* in Loreto.

Lo Tschudi poi che nei mentovati RR. Musei di Berlino copre l'onorevole carica di Adiutore, nella sua recensione impressa nel primo fascicolo di questo *Archivio Storico,* la quale si versa sul volume ove il Bode di recente, sotto il titolo *Scultori Italiani del Rinascimento,* [2] con la stessa monografia ha riuniti e riprodotti diversi suoi scritti già separatamente pubblicati, ecco come si è espresso in proposito. « Ma in nuovi punti di vista si pone anzitutto il Bode per giudicare dell'*attività giovanile* di Benedetto. In Loreto, oltre alla *Fontana* della Sagristia nota pel Vasari, gli attribuisce *le quattro figure degli Evangelisti sulla porta della stessa Sagristia.* »

Mi permetto di esporre le ragioni per cui non mi pare di poter accettare l'opinione dell'illustre tedesco sull'*attività giovanile* di Benedetto. Credo inutile intrattenermi sulla nota fonte, o meglio *lavamani,* come lo chiama il Vasari, e che senza dubbio è opera di lui; senonchè farò

[1] Vedi *Repertorium der Kunstwissenschaft* VII Band, 2. Heft 1884. In quella monografia il Bode trattò soltanto delle opere fatte da Benedetto in scoltura.

[2] *Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien,* ecc.

Digitized by Google

osservare che entro una riquadratura ornata da un leggiadrissimo intreccio di foglioline e di fiori minuti corso tutto intorno da una fine baccellatura, presenta l'arme del Cardinal Girolamo Basso [1] della Rovere sormontata dal cappello cardinalizio, da cui pendono i due cordoni guerniti ognuno di sei fiocchi, quale appunto si vede nel suo splendidissimo sepolcro che Giulio II gli fece erigere in Roma per mano di Andrea Sansovino nel tempio di Santa Maria del Popolo.

La Sagrestia che insieme a questa preziosa scoltura accoglie gli Armadii (non già l'*Armadio*) attribuiti, dal Maggiori in poi, costantemente a Benedetto, e dal Bode voluti di Giuliano, in antico chiamossi *dei dodici Apostoli,* appunto dalle loro figure coloritevi sulle pareti dal Signorelli; poscia s'intitolò *della Cura* dall'essere stata destinata, oltre che al servizio delle Messe cantate nel Coro ed in ogni altra parte della Basilica, ad uso particolare dei Parrochi che vi ebbero il proprio archivio. Ora potrebbe esser denominata *della Custodia,* perchè, dopo averne tra il 1876 e '77

LUNETTA DI TERRACOTTA SMALTATA
(Basilica di Loreto)

il Missaghi [2] ripuliti e riparati gli affreschi ed il Monteneri [3] restaurati gl'intarsii, tolta ai vecchi usi, acciò si tenesse in migliore riguardo, si volle affidata ai soli tre sacerdoti custodi della Santa Casa. Essi vi conservano con le vesti della Sacra Statua della Vergine altri oggetti peculiarmente spettanti al culto che si presta nell'interno della Santa Casa medesima. Ma essa non può in alcun modo chiamarsi *la Santa Cappella,* poichè questa denominazione è propria unicamente della Santa Casa.

Sulla sua porta e su quella di altre tre Sagrestie della Basilica Loretana, aperte nei torrioni di sud-ovest, nord-est e nord-ovest, sono distribuite le figure degli Evangelisti, smaltate, o meglio vetrinate, bianche su fondo azzurro. Convengo, senza esitare, col Bode, che esse non abbiano a

[1] Giuseppe Antonio Vogel nel Tom. I, pag. 238 del suo Commentario Storico *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana earumque Episcopis,* stampato in Recanati nel 1859 da Leonardo Badaloni, lo chiama *Balbi* indotto in errore da alcuni documenti Recanatesi in cui sul primo suo titolo cardinalizio di Santa Balbina forse equivocando gli autori dei medesimi documenti così ne scrissero il cognome.

[2] Giuseppe Missaghi Romano morto in patria il 27 maggio 1885, eseguì coscienziosissimamente tale lavoro, fatto intieramente a spese del Ministero della Istruzione Pubblica. Il Missaghi fece anche altri lavori in Loreto di cui avrò occasione di dire in altri miei scritti.

[3] Alessandro Monteneri di Perugia, tuttora vivente, ebbe la commissione per cura del medesimo ministero, ma la sua fatica fu totalmente retribuita col danaro della S. Casa.

Digitized by Google

ritenersi di Luca della Robbia; ma finora, nonostante le più accurate ricerche, non m'è riuscito di rinvenire alcun documento che escluda od affermi l'opinione del dotto tedesco, che le attribuisce a Benedetto da Maiano. Al Bode non è sfuggito che solo le due lunette situate sulle porte della sacrestia di nord-ovest e di quella di nord-est sono di terracotta smaltata; ma se avesse potuto osservare le altre due sotto buona luce, si sarebbe anche accorto della loro contraffazione ottenuta per mezzo di calchi fatti sul S. Matteo, al cui Angelo venne sostituita l'Aquila, e sul S. Luca, al cui Bove venne surrogato il Leone. Ove ora esistono queste nuove lunette che nel 1868 furono plasmate in stucco e verniciate ad olio per opera del Recanatini[1] è a credere, sebbene non se ne abbia veruna memoria, che una volta sian state due altre in terracotta vetrinata fatte per mano dello stesso artefice di quelle del S. Matteo e del S. Luca, e che ne fossero rimosse, allorquando vi furono impostate le mensole a sostegno delle cantorie dei due più antichi organi, eretti il primo tra il 1512 e '13 sopra la porta della sagrestia di sud-ovest, ed il secondo, tra il 1564 e '65, su quella della sagrestia di sud-est; dei quali, benchè distrutti nel 1796, conservansi ancora le dipinte portelle.

Quanto poi all'affermazione del Bode, che il *lavamani* sia opera giovanile di Benedetto, non vedo come egli possa appoggiarlo all'autorità del Vasari; poichè questi dice bensì che *Benedetto nella sua giovinezza lavorò di legname e d'intarsio;* ma parlando di lui in Loreto, non trovo che, tanto nella sua quanto nella vita del fratello Giuliano, faccia alcuna allusione alla sua età giovenile. Altro argomento addotto dal Bode, è quello desunto dall'arme della Rovere; ma osservando bene, si vedrà come questo debba condurre ad una conclusione opposta. Infatti di queste armi, sieno la scolpita e insieme dipinta e dorata sul centro della volta, le intarsiate sugli armadii e la pennelleggiata nel sottarco della porta della sagrestia della Custodia; ovvero sieno le intagliate nelle imposte della medesima e delle altre due sagrestie di sud-ovest e di nord-ovest, o finalmente le scolpite sul fregio degli ornamenti in pietra delle porte di tutte quattro, sopra cui sono le antiche e le moderne lunette degli Evangelisti; ognuna di esse, tanto negli emblemi od imprese dello scudo, quanto nel cappello che lo sormonta e nel numero dei fiocchi che lo fiancheggiano, è pienamente conforme a quella del lavamani innanzi indicata. Tale arme, come ho detto, a nessun altro dei Della Rovere può appartenere, all'infuori che a Girolamo Basso figliuolo di una sorella di Sisto IV. Il quale precisamente per essere stato adottato da quel Pontefice nella propria famiglia, allorquando nel 1472 fu preconizzato vescovo di Albenga [2] perchè si distinguesse dagli altri che vi erano nati, ai fianchi del tronco o fusto della rovere, che sola campeggia nello scudo del loro stemma, dovette congiungere i due triangoli che si appuntano nel medesimo fusto. Questo Girolamo dalla sede di Albenga fu traslatato alla Recanatese dopo rimasta vacante per la morte del vescovo Andrea de Pilis accaduta sui primi di ottobre 1476 [3] e dopo la breve amministrazione tenutane da Giorgio della Rovere vescovo di Orvieto; [4] e ne prese possesso per mezzo del suo procuratore Pietro da Pescia il 2 dicembre dell'anno medesimo. [5] Quand'anco adunque si potesse ammettere

[1] Innocenzo Recanatini nato in Ancona il 28 dicembre 1816, morì nel marzo 1886 in Loreto, dove dal 1843 insegnò costantemente disegno e pittura. Egli fu aiutato nei lavori di queste lunette da Daniele Cingolani capomastro muratore di S. Casa morto nel 1887 e da un muratore tuttora vivente del quale era solito servirsi nei lavori di plastica.

[2] Vogel: l. c. tom. I, pag. 238.

[3] Vogel: ivi, pag. 234. Il Capitolo Recanatese nominò il proprio Vicario Capitolare il 6 ottobre suddetto, e il 10 mandò istanza al Pontefice perchè volesse dare a Recanati per Vescovo il Cardinale Anton Giacomo Venieri nativo della stessa città, ma Sisto non volle accordarglielo.

[4] Il Vogel, l. c. tom. I, pag 238, ha *Oropitanus;* ma negli atti del Notaio Recanatese Giacomo di Maestro Petruccio sotto il 13 decembre 1474 e 15 ottobre 1476 leggesi *Urbevetanus;* così almeno ha ricopiato nel primo tomo della sua Miscellanea Recanatese che inedita si trova fra molti altri volumi di manoscritti Vogeliani posseduti dai Marchesi Cesare e Girolamo Solari di Loreto.

[5] Vogel: *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana,* tom. I, pag. 238. Monaldo Leopardi nella sua *Serie dei Vescovi di Recanati* pubblicata coi tipi del Morici nel 1828 sulla fede di qualche documento, pag. 175, lo dice da Pescia, *ovvero di Piscidia.*

Digitized by Google

che i lavori del lavamani e degli Evangelisti si fossero allogati appena Girolamo ebbe il vescovato Recanatese cui era allora soggetta la Chiesa di Loreto, Benedetto che dal documento irrefragabile citato dal Milanesi [1] si sa esser nato nel 1442 (e non nel '44, come apparirebbe dal Vasari), prima che quelli fosser compiuti, sarebbesi già trovato nell'anno trentesimo quinto dell'età sua. Però, a convincersi che tali opere non ebbero luogo sì tostamente, basti riflettere che in quel tempo le armi episcopali non erano, differentemente dal costume più tardi introdotto, sormontate dal Cappello, ma bensì dalla Mitra. Nè Girolamo fu assunto al cardinalato che gli accordava l'insegna del cappello sul proprio stemma se non nel 10 dicembre 1477; [2] dal che deriva di legittima conseguenza le medesime opere essere state fatte al più presto entro il 1478 ossia quando già Benedetto contava i suoi trentasei anni. Le *Juvenilia* dei poeti, non che degli scultori e pittori, cessano di appellarsi tali ben prima che essi sieno di tanto vissuti, e però a questo punto potrei soffermare

LUNETTA DI TERRACOTTA SMALTATA
(Basilica di Loreto)

il mio esame. Se non che, un'altra ragione per ribadirlo ad esuberanza, mi vien porta dalle armi della Rovere. Ove queste, secondochè è stato scritto, in realtà, *ora col cappello cardinalizio, ora colla tiara papale di Sisto IV* comparissero *nelle decorazioni* che accompagnano il lavamani e gli Evangelisti di cui si tiene parola, con l'asserirli che io facessi posteriori alla morte di questo Pontefice, di leggieri incorrerei nella taccia di temerario contradittor del Vasari. Ed infatti: narrando Giorgio del viaggio di Benedetto in Ungheria, e del danno incolto alle sue casse intarsiate pel De Mattia Corvino, notò che il medesimo Benedetto, per il dispiacere toccatogli da tale infortunio, *si diede alla scoltura nella quale avea di già a Loreto, stando con Giuliano suo zio* [3] *fatto per la sagristia un Lavamani di marmo,* e soggiunse che, tornatosene di là a Firenze, *non sì tosto vi fu giunto che gli fu dato dai signori a fare l'ornamento di marmo della porta dell'Udienza,* pel quale si sa essere stato quietanziato insieme col detto Giuliano nel 1481. [4] Le armi di Sisto IV però, nè col cappello cardinalizio, nè colla tiara papale, non solo non si son vedute giammai nel lavamani di Benedetto, o sulle imposte intarsiate, o sugli ornamenti di pietra

[1] VASARI, Opere: edizione del Sansoni. Tom. 3, p. 344 in nota.
[2] VOGEL: ivi, tom. I, pag. 240. Girolamo fra i Cardinali appartenne sempre all'Ordine dei Preti.
[3] Si noti l'appellativo di *zio* erroneamente attribuito dal Vasari a questo fratello di Benedetto.
[4] VASARI: Opere, ediz. cit., tom. III, pag. 335, 336.

Digitized by Google

intagliata delle porte delle quattro sagristie sui quali stanno le lunette degli Evangelisti, ma neppure nell'interno di alcuna delle medesime sagrestie. Di Sisto IV con cappello cardinalizio veruna ne comparisce nella Basilica Loretana, mentre parecchie ve se ne trovano, e fuori e dentro, colla tiara papale; e fra queste una, in alto, sopra l'antica lunetta di S. Luca, ed un'altra sopra la moderna del S. Marco. Neanche però queste due sono già da riferirsi alla sistemazione od all'abbellimento delle sagrestie; ma bensì alla fabbrica generale del tempio proseguita nel suo pontificato sopra i muri eretti durante quello di Paolo II che giungevano fin circa all'altezza del cordone che ne ricorre intorno lo zoccolo esteriore. L'osservare le porte e gl'interni delle quattro antiche sagrestie non decorate di altre armi che di quelle del cardinal Girolamo, deve render certo chiunque che, tutto quanto ivi esiste (e quindi anche il Lavamani e gli Evangelisti di cui fin qui si è discorso) tutto fu fatto per cura del medesimo cardinale e dopo la morte di Sisto avvenuta il 13 agosto 1484, cioè quando Benedetto era in sui quarantadue anni. Comprendo che con questa conclusione apertamente si verrebbe a contradire non solo al passo del Vasari che ho riportato qui sopra, ma eziandio all'altro che, per nulla tacere, ora amo di riprodurre. Narrando Giorgio dei soggetti che nella sagrestia della custodia dipinse a fresco Luca Signorelli, scrisse che *Luca di quest'opera fu da papa Sisto liberalmente remunerato.* [1] A chi volesse in ciò aggiustar fede al buon biografo mi basterebbe di chiedere: se Luca avesse dipinto in quella sagrestia per commissione di Sisto IV od anche, lui vivente, per commissione di Girolamo, e tuttavia fosse stato da Sisto veramente retribuito ed onorato con uno splendido donativo, quanto sarebbe verosimile il pensare che quel grande artista si di leggieri avrebbe trascurato di pennelleggiarvi almeno uno stemma di quel Pontefice con cui ricordare la propria riconoscenza e la propria gloria?

Ma, dato il caso che ad alcuno non piaccia d'acquietarsi a credere quel che a me sembra incontrastabile, cioè: che il lavamani di marmo della sagrestia della Custodia e le lunette in terra cotta vetrinata del S. Matteo e del S. Luca poste sopra le porte delle sagrestie di nord-ovest e di nord-est della Basilica Loretana sieno posteriori alla morte di Sisto IV; nessuno spero vorrà accettare che possano avere avuto luogo prima che Girolamo della Rovere addivenisse cardinale, o meglio, prima che fosse corso qualche mese dalla sua assunzione al cardinalato.

Il Bode ha mostrato credere d'avere scoperta la data delle opere di scultura fatte da Benedetto in Loreto, dicendo che, esse *coincidono con quelle dipinte di Melozzo come provano le armi della Rovere nella sagristia da lui adornata.* Ebbene, qual'è questa data in cui coincidono i lavori scultorii di Benedetto coi pittorici di Melozzo in Loreto? Quali e quante sono le armi della Rovere che provano una tale coincidenza? Degli affreschi di Melozzo, come delle sculture di Benedetto in Loreto, nessuno ha mai conosciuta la data: e però il volerla desumere da quelli per attribuirla a queste, sarebbe lo stesso che coll'ignoto volere illustrare l'ignoto. Le armi della Rovere entro la sagrestia di nord-est che è la dipinta da Melozzo, si riducono ad una sola scolpita, colorata e dorata nel mezzo della volta. Essa è l'arme del cardinal Girolamo Basso della Rovere, al tutto eguale, anche nella coloritura e nella doratura, a quella della volta della sagrestia di sud-est, o della Custodia, ed a quella che è senza doratura e colori, nella volta dell'altra di nord-est, non che a tutte le altre qui sopra ricordate ed alle tante altre che del medesimo cardinale veggonsi situate entro e fuori della Basilica, state, per brevità, ommesse di numerare. Se il Bode avesse detto potersi provare da quell'arme, non già in una medesima data, ma in una stessa epoca, la coincidenza delle opere di pittura e scoltura che nella Basilica Loretana lasciarono que' due grandi maestri Romagnolo e Toscano, avrebbe asserito cosa certamente verissima.

L'epoca però del cardinal Girolamo della Rovere comprende non meno di ventinove anni otto mesi e giorni ventuno, quanti appunto ne corsero dal 10 dicembre 1477 in cui fu assunto al cardinalato, al 1° settembre 1507 in cui nel castello di Fabbrine cessò di vivere. A chi voglia cercare in questa lunga epoca il più approssimativamente una data, è d'uopo il più possibilmente restringerla. Per Melozzo ebbe termine nel 1494, e probabilmente prima del novembre, agli otto

[1] VASARI: Opere, ediz. cit., tom. III, pag. 691.

Digitized by Google

del quale morì; [1] per Benedetto (se si deve prestar fede al Vasari, là dove dice, che egli fece il lavamani, *stando in Loreto con Giuliano*) avrebbe avuto fine nel 1487, anno in cui ora è assodato essersi Giuliano condotto a Napoli per non più ritornarne. [2] Che, se mi si ammetterà, come parmi giustissimo, il restringerla ancora, per farla cominciare, secondo che ho dedotto dalla mancanza delle armi di Sisto IV, dalla morte di quel Pontefice, cioè dal 13 agosto 1484; il tempo, entro cui Benedetto scolpì in Loreto, ridurrebbesi entro i limiti di non più che un triennio, cioè dal 1484 al 1487, compendio che nella deficienza assoluta di documenti vale quasi una data.

PIETRO GIANUIZZI

[1] VASARI: Opere, ediz. cit., tom. III, pag. 67.
[2] Ivi, tom. IX, pag. 256.

NUOVI DOCUMENTI

Ancora Leonardo da Vinci e Isabella d'Este

Un articolo recente dell'Yriarte mi dà occasione a riprendere il tema attraente delle relazioni di Leonardo da Vinci con Isabella d'Este, che aveva per incidenza toccato in un mio opuscolo, [1] nè può dirsi ancora esaurito. Vi è infatti qualche altro documento da aggiungere, e di quelli che l'Yriarte ha recato a brani, tradotti, è sempre opportuno far conoscere il testo integrale.

Ho già pubblicato la lettera della Marchesa, che nell'aprile del 1498 chiedeva il ritratto di Cecilia Bergamina Visconti, mossa da vaghezza di confrontare la maniera di Leonardo con quella di Giovanni Bellini. Interessante è la risposta, inedita, della Visconti, che s'affrettò a spedire il desiderato dipinto:

« Illma et Exma D^{na} mea hon^{ma}. Ho visto quanto la S. V. me ha scripto circa ad haver caro de vedere el ritratto mio, qual mando a quella, et più voluntiera lo mandaria quanto asimigliasse a me et non creda già la S. V. che proceda per difecto del maestro che in vero credo non se truova allui un paro, ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età sì imperfecta che io ho poi cambiata tutta quella effigie, talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alchuno che lo giudica esser fatto per me. Tuttavolta la S. V. prego ad haver caro el mio bon vollere, chè non solo el ritratto ma io sono aparechiata ad fare magior cosa per compiacere a quella, alla quale sono deditissima schiava, et infinite volte me li reccomando.

Ex Mediolano die 29 aprilis 1498.

De la Ex. V. Serva
Scicilia Bergamina Visconta »

Questa lettera, scritta un anno prima della disastrosa caduta del Moro, rende, a me sembra, meno credibile la notizia dell'Amoretti, ripetuta dal Gruyer e dall'Yriarte, che Leonardo per compiacere al Duca, di cui era la favorita, prendesse più volte la Cecilia a modello.

Su' primi del 1500, Leonardo diretto a Venezia passò per Mantova, dove abbozzò con diligenza il ritratto di Isabella, che si proponeva di finire più riposatamente a colore. Trascorso un anno di vana aspettativa, la marchesa si fece a sollecitare il pittore per mezzo di fra Pietro da Nuvolara, [1] predicatore famoso, discepolo del Carmelita: e riuscite infruttuose anche le insistenze di lui, Isabella si rivolse a Manfredo de' Manfredi, oratore del Duca di Ferrara a Firenze (non a Mantova, come reca per svista l'Yriarte). Del compiuto incarico il Manfredi la ragguagliò prontamente come segue:

« Illma et Exma D^{na} d^{na} obser^{ma} La littera ad Leonardo firentino che a questi dì m'indrizò la S. V. affine che fidatamente li desse bon recapito li consignai in man propria sua, facendogli intendere se 'l volea respondere, che dandomi le littere le mandaria a

[1] *I precettori d'Isabella d'Este;* cfr. quest'*Archivio*, I, 45. — L'articolo dell'Yriarte, comparso nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1° febbr. 1888, ha per titolo *Les Relations d'I. d'E. avec L. de V. d'après des documents réunis par Armand Baschet.* — Dei documenti *riuniti* dal compianto Baschet tutti i più importanti erano già *pubblicati* nel mio opuscolo: e in omaggio alle buone consuetudini letterarie sarebbe stato doveroso avvertirlo più chiaramente che non abbia fatto l'Yriarte con una citazione fuggevole.

[1] A proposito del quale l'Yriarte prende un abbaglio, rilevato dal *Giornale st. della lett. it.*, XI, 213.

Digitized by Google

salvamento a prefata V. S.; cusì mi rispose che faria, lecto che lui havesse epsa sua littera, e finaliter soprastando al respondere mandai un mio a lui per intendere quel volea fare. Fecime rispondere che *per hora non li accadeva fare altra risposta a la S. V., se non ch'io la advisasse che epso havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa V. S. da lui* [1]. Questo in soma è quanto io ho potuto retrare da decto Leonardo; se altro occore ch'io possa servire la S. V., quella mi comande come a suo fidel servitore, a la qualle di continuo mi racomando. Quae foelix ac diu benevaleat.

Florentie ultimo Jiulij 1501.

Ill. D. V.

Servit.

Manfredus de Manfredis

ducalis orator. »

Dal contesto chiarissimo della lettera del Manfredi non so come l'Yriarte abbia potuto desumere che Leonardo allora finalmente rispose: sia pure con poche righe « banali » che sarebbero andate perdute. Nell'Archivio Gonzaga nè il Baschet nè altri poteva trovare il « prezioso autografo », per la semplice ragione che Leonardo, dopo essersi dapprima impegnato di scrivere direttamente alla Marchesa, non credè in ultimo di aver nulla da aggiungere alle vaghe promesse verbali, che aveva fatto all'orator ferrarese e che lo pregava a ripetere.

Nel 1502 fu profferto a Isabella l'acquisto di quattro splendidi vasi appartenuti a Lorenzo il Magnifico; ed ella, prima di risolversi a una spesa vistosa, volle fossero stimati da Leonardo [2]. Il giudizio del quale ci è così riferito da Francesco Malatesta, che a Firenze conduceva la pratica:

« Illma Madona mia Per Alberto chavalaro mando a la S. V. li disegni de li vasi che quella me ha scripto per la sua de 2 del presente, disegnati per iusta misura et choloriti de li proprij cholori, ma non con el proprio lustro, perchè questo è imposibile a li depintori a saperlo fare. Et perchè la S. V. possa ellegere quello che più li piacerà, m'è parso mandar li disegni de tutti quatro li vasi. Li ho facti vedere a Leonardo Vinci depintore, sì come la S. V. me scrive: esso li lauda molto tutti, ma specialmente quello di christallo, perchè è tutto de uno pezo integro e molto netto dal piede e coperchio in fora che è de argento sopra indorato, et dice el prefato Leonardo che mai vide el mazor pezo. Quello di agata anchora li piace, perchè è cosa rara et è gran pezo, et è uno pezo solo, excepto el piede e coperchio che è pur de argento indorato, ma è rotto sì come la S. V. porà vedere per le virgule signate in el corpo di esso vaso.

Quello de diaspis simplice è uno pezo netto et integro, et ha el piede come ho ditto de sopra de argento sopradorato.

Quello de amatista, overo diaspis, sì come Leonardo lo bateza, che è di varie misture di cholori et è transparente, ha el piede de oro masizo et ha tante perle et rubini intorno che sono iudichate di presio de 150 duc. Questo molto piace a Leonardo, per esser chosa nova et per la diversità de cholori mirabile. Tutti hanno intagliato nel corpo del vaso littere maiuschule che dimostrano el nome de Laurenzo Medice.

Circha a li precij de li vasi io non li posso far chalare più di quello che ho scripto, perchè li venditori dichono che a loro li furono dati in pagamento per quello precio et che non ne vogliono perdere uno dinaro per rehavere el credito suo integro...

Florentiae 12 maij 1502.

E. Ill^{me} D. V.

Servitor

Francischus de Malatestis.

El vaso de christallo	duc. 350
El vaso de diaspis con perle e piede d'oro e rubini	duc. 240
El vaso de diaspis semplice	duc. 150
El vaso de agata	duc. 200 »

Malgrado il desiderio vivissimo della Marchesa di possedere que' vasi superbi, ammirati da un giudice insigne, per la tenacia de' venditori sul prezzo l'affare non venne concluso.

Eran passati altri due anni; e Isabella, che si trovava alle prese col Perugino per cavargli dalle mani il quadro destinato al celebre *studio* [1], tentò di spuntarla anche con Leonardo. Del 14 maggio è la lettera al Vinci, già da me pubblicata, con cui la Marchesa, ormai costretta a rinunziare al suo ritratto, cerca umilmente supplichevole di ottenere in cambio un Cristo giovinetto disputante tra' dottori; e dello stesso giorno è quest'accompagnatoria all'agente mantovano in Firenze, Angelo del Tovaglia *(Copialett.*, Lib. 17*)*:

« D^{no} Angelo Tobaliae

M. Angelo Per lettere nostre scripte in Ferrara havereti inteso che siamo contente che 'l Perusino facci la historia nostra doppo che 'l ce promette finirla fra dui mesi et mezo, sì che ve pregamo ad non mancarli de diligentia. Apresso desyderando noi summamente haver qualche cosa de Leonardo Vincio, il quale et per fama et per presentia conoscemo per ex^{mo} pictore, gli scrivemo per la alligata che 'l voglij farni una figura de uno Christo giovenetto de anni dodece: non vi rincresca presentarli la lettera et cum gionta di

[1] Di questo passo l'Yriarte ha fatto una parafrasi inesatta: onde l'equivoco in cui è poi caduto, ritenendo che Leonardo abbia scritto di suo pugno alla Marchesa.

[2] Lett. d'Isabella al Malatesta *(Copialett.*, Lib. 13) 3 maggio 1502: « Haveressimo piacere che li facesti vedere a qualche persona che ne havesse juditio como seria Lionardo depinctore quale staseva a Milano, che è nostro amico, se 'l se ritrova adesso a Fiorenza, aut altro che te parerà, intendendo el parere suo cossì circa la belleza como il pretio. »

[1] cfr. Braghirolli, *Notizie e Doc. intorno a Pietro Vannucci*, in *Giorn. di erudizione artistica*, giugno 1873.

Digitized by Google

quelle parole vi piaceranno al proposito confortarlo ad servirne, che 'l serrà da noi ben premiato. Se 'l se scusasse che per l'opera che l'ha principiata a quella Ex^sa S^ria non haveria tempo, poteti responderli che questo serrà un pigliare recreatione et exaltatione, quando da la historia sarà fastidito, pigliando il tempo cum suo piacere et commodo: l'è vero che quanto più presto ce lo darà finito et tanto magior obligo gli haveremo; et alli piaceri vostri ce offerimo.

Mant., XIIII Maij MDIIII. »

Angelo del Tovaglia rispondeva argutamente, esprimendo il dubbio che i due pittori farebbero « ad gara de tarditate », ma certo in ogni caso Leonardo sarebbe *vincitore;* e la Marchesa qualche mese dopo, nell'affrettare il Perugino, che realmente accennava a finire il suo quadro, tornava alla carica con questa letterina a Leonardo, tutto immerso nel comporre il cartone della *Battaglia d'Anghiari:*

« Leonardo Vincio pictori

M. Leonardo Li mesi passati ve scrivessimo che desyderavimo havere uno Christo giovine de anni circa duodeci de mane vostra: ni facesti respondere per m. Angelo Tovalia che di bona voglia el faresti, ma per le molte allegate opere che haveti a le mani dubitamo non vi raccordati de la nostra, perhò n'è parso farvi questi pochi versi, pregandovi che quando seti fastidito de la historia fiorentina vogliati per recreatione mettervi a fare questa figuretta, che ce fareti cosa grat^ma et a vui utile. Bene valete.

Mant. ultimo octobris MDIIII. » [1].

Quasi a compenso delle durezze di Leonardo, il suo discepolo Salai, nel gennaio del 1505, mostrava « gran desiderio di fare qualche cosa galante » per la Marchesa: ma non risulta che l'offerta fosse accettata. È però singolare che questo giovane allievo venisse scelto da' corrispondenti fiorentini di Isabella, come giudice e persin correttore del quadro che il Perugino stava ultimando [2].

Nel marzo del 1506, quando Isabella si recò per le feste dell'Annunziata a Firenze, ne' pochi giorni che vi rimase, non ebbe ad incontrarsi con Leonardo; e l'Yriarte corre troppo asserendo senz'altro « elle a vu l'artiste et l'a pressé de l'exécuter. » Una lettera di Alessandro Amatori, fratello alla prima moglie di Ser Piero da Vinci, che amava chiamar suo nipote il grande artista, prova certamente il contrario. Questi infatti, che già da qualche tempo era in amichevoli rapporti con la Marchesa e vi aveva pocanzi visitata la corte, le scrive di adoperare ogni mezzo per indurre Leonardo a compiacerla e a mantener la promessa fatta « *già più mesi sono, come costì per sua lettera a me monstrai alle prefata Ex. V.* » Da questo passo notevole, che l'Yriarte si è lasciato sfuggire, non è chiaro che Isabella non aveva a Firenze veduto Leonardo? Perchè l'Amadori a lei, *appena arrivata a Mantova,* richiamerebbe promesse lontane, se a Firenze fosse allora allora intervenuto un nuovo impegno verbale tra la Marchesa e il pittore? — Ma ecco per intero la sua lettera, da cui appare altresì che l'Amadori si attribuiva sul *nipote* un certo ascendente:

« Illma madonna mia obser^ma Ritrovandomi qui in Firenze sono ogni hora procuratore di V. Ex. con Lionardo da Vinci mio nipote et non resto con ogni studio d'instare apresso lui si disponga a satisfare al desyderio di V. Ex. circa la figura domandata da voi et da lui promessa già più mesi sono, come costì per sua lettera a me monstrai alla prefata Ex. V., et lui al tutto me ha promesso comincerà in breve l'opera per satisfare al desiderio di V. S. alla cui gratia assai si racomanda. Et se infin serò qui in Firenze mi significherete haver appetito più d'una figura che d'una altra curerò che Lionardo satisfaccia allo appetito di quella, alla qual sopra ogni altro mio desyderio penso di gratificare.

Visitando la illustre Madonna Argentina [1] con sommo piacere intese da me V. S. *essere arrivata a Mantova* con prosperità; et io soggiunsi che la Ex. V. si racomandava et offeriva a Sua Signoria, il che li fu molto grato et parse a quella scrivere alla S. V. la introclusa. Nè altro al presente mi occorre. Idio sempre feliciti la Ex. V. alla qual humilmente mi racomando.

Florentiae IIJ maij MDVI.

Servitor

Alexander de Amatoribus »

Riconoscente all'Amadori, ma oramai sfiduciata di poter ottenere qualche dipinto di Leonardo, Isabella rispose poche linee *(Copialett.,* Lib. 18):

« D^uo Alex^ro de Amadoribus

M. Alex^ro Ni è stato grato per la lettera vostra de III instantis intendere che habiati facto le visitationi nostre alla S^ra Confalonera, come per una di sua S^ria siamo anche certificate: nè manco ce piace la dextreza che usati cum Leonardo Vincio per disponerlo ad satisfarni di quelle figure che gli havimo rechieste; che dil tutto vi ringratiamo exhortandovi ad continuare et di novo r^ni alla S^ra Confaloniera. Bene valete.

Sachette XII maij 1506.

B. Capilupus »

Dopo ciò, ogni relazione rimase troncata; e fra' tesori d'arte adunati a Mantova al tempo d'Isabella, figura soltanto un quadro del Vinci, che il figlio di lei

[1] *Copialett.,* Lib. 17. – Alla lettera, diretta a Leonardo, segue immediatamente un biglietto per il Perugino, pure in data del 31 ottobre, coincidenza che mostra l'intensa passione artistica d'Isabella d'Este:

« Perusino. Havemo visto per due lettere che haveti scripte ad m. Angelo Tovalia como haveti in bono termine la historia nostra, che n'è stato molto grato; ma perchè ne siamo in la magior expectatione dil mundo vi pregamo che vogliati continuare acciò che presto l'habiamo. Bene valete. »

[2] Braghirolli, *l. cit.,* doc. XXXIV.

[1] Soderini, moglie del Gonfaloniere.

Digitized by Google

Federico ebbe in donò dal conte Nicola Maffei. Lo rileviamo da un documento del 1531, quando Giulio Romano preparava gli appartamenti della nuova principessa Margherita Paleologa. Alcune stanze del castello furono allora serbate a piccola ma scelta galleria di quadri; e Ippolito Calandra, soprastante a' lavori, con lettera del 28 ottobre così descriveva al Gonzaga l'ordinamento che i pittori ne facevano:

« ... Comincieranno a mettere suso li quadri per adornamenti, li quali staranno a questo modo come scrivo, se li pare perhò a V. Ex. Primo nella camera delle arme se mete quello quadro grande che fece mes. Julio, et il quadro di Papa Leone [1], et il quadro di V. Ex. che fece mes. Ticiano et anche quello che fece Rafaelo de Urbino a Roma di V. Ex. [2], et quello quadro che sa V. Ex. che già li donò uno venetiano a V. Ex. de quella donna con quello putino quale è molto laudato da mes. Julio, et anche se li mette uno bellissimo quadro di uno S^to^ Hieronimo fatto in Fiandra a olio che già comprò V. Ex. quale è bello, et tutti li sopradescritti quadri sono stati adorati li suoi cornisamenti et fanno bellissimo vedere. Nel camerino dove alogierà la Illma S. Duchessa vi è da metere, se 'l pare a V. Ex., forse da sei quadri... come quello quadro che fece el Mantegna de quello Christo ch'è in scurto, et quello S^to^ Hieronimo di mes. Tiziano, et quello che fece mes. Julio de la Sta Caterina, *et quello di Leonardo Vinci che donò il conte Nicola* [3] *a V. Ex.*, quali tuti faranno bello adornamento in dicta camera... »

Nell'inventario del 1627, pubblicato dal D'Arco [4], è infatti registrato un « quadro dipintovi una testa d'una donna scapigliata, bozzata, opera di Lonardo da Vinci » stimato L. 180.

ALESSANDRO LUZIO

[1] Dipinto da Raffaello e donato al marchese Federico da Clemente VII; cfr. nell'*Arch. st. it.*, Serie Terza, T. VII., P. II l'articolo del Braghirolli e del D'Arco.

[2] cfr. il mio scritto su *Federico ostaggio alla corte di Giulio II* nell'*Arch. della R. Società romana di st. p.*, vol. IX

[3] Maffei, familiare del Principe e intelligente amatore d'arte.

[4] *Arte e Artefici*, II, 161.

Giulio Campagnola, fanciullo prodigio.

Figlio di Girolamo, mediocre pittore di Padova, Giulio Campagnola, nato nel 1482, a quindici anni si rivelava già per una natura artistica privilegiata; dipingeva, miniava, incideva con egua'e maestria; era versato in latino, in greco, in ebraico; musicista, poeta. Desideroso di brillare in più largo campo che non fosse la sua città natale, Giulio insisteva con la famiglia per esser collocato in qualcuna delle magnifiche corti italiane del tempo: e il padre fissò anzitutto la sua scelta su Mantova. Un cognato di Giulio scriveva perciò al cavaliere Ermolao Bardelino, uno dei consiglieri più autorevoli del marchese Francesco Gonzaga:

« Magnifice miles et D^ne^ hon.

Ho havuto grato che 'l mi venga occasione de scriver a V. M. per visitar quella cum mie lettere in loco de la presentia et darli in primis notitia de la salute del padre et de tuti mei fratelli, desiderando el simel esser de V. M. et de la madona sua consorte et filioli che idio eterno prospere et felicite per longa secula.

In questa serà incluso uno soneto de Julio Campagnola mio cugnado, el quale havendo grandissima gratia di sonare et cantare et molto apreciando le cosse del Tromboncino [1] desidera di haver qualche suo bel stramodo novo notado insieme cum le parole. Pertanto el padre, lui et io pregamo V. M. non li sia molesto mandar per esso Tromboncino, zovene singulare, et darli l'introcluso soneto et pregarlo da parte de esso Julio che 'l voglia compiacere.

Questo mio cugnado è garzone de anni XV, dotato de belissime virtù dal cielo et da la natura senza preceptore: prima è venuto a tanta perfectione in pictura che 'l Belino non po' far cossa sì bella che Julio non facci uno simele exemplo a l'exemplare. Come ho predicto, ha una man mirabele de lauto; minia excellentemente, le cui miniature non sono inferiore a quelle del q. Jacometo che fo el primo homo del mondo. Dasse a lettere grece, latine et hebraice; taia de bolino, et anche in calcidonio chi li mostrasse. Et perchè queste cosse ha solum da la natura, come dico di sopra, intendendo il garzone che quel signore è molto inclinato a dar recapito a simel spiriti, et anche ne la sua corte sono homini excellenti in tute virtù de le qual lui si dilecta, et presertim m. Andrea Mantegna de pictura, haveva molto stimulato il padre che volesse de lui farne un presente a quel Illmo S., adeo che l'era condesceso a li pregieri soi etiam che li fusse dura cossa a privarsene, et havea tolto el mezo de m. Antonio dei Ruberti et quello del S. mis. Phebo [2], et deliberando ultimamente de venir a Venezia ad offerirgelo *eversa sunt omnia consilia*, et posso dir quel che dice Ovidio *et deplorata colonis vota jacent*, et questo è quel che toca il ritornello del soneto. Denotando a V. M. che 'l Signore cognobe el garzone a Ravena, el qual sonò et cantò et mostroli molte sue belle cosse, et le vide il S. m. Phebo; et fece una cossa mirabile che sonando et cantando tolse la effigie del S. ne la imaginativa et vene a casa, et fecele naturalissimo cossì di grosso per nol mandare ad oblivione, et quando le cosse li succedesse pro voto el farebe in tuta excellentia.

El padre voria cose che a sua S. Illma seriano minime et a lui maxime. Primo, che se dignasse de acceptarlo in suo familiare, facendoli una ampla et honorifica lettera de familiarità. Secundo, che li conce-

[1] Famoso musicista, sul quale cfr. DAVARI, *La musica a Mantova*, in *Ric. st. mant.*, I, 53.

[2] Gonzaga.

Digitized by Google

desse una casa separata, o in corte o fori, azò che, dopoi havesse fato el debito suo di apresentare a corte, el resto del tempo otioso el potesse spendere in lettere et qualche bel opera o de pictura o de miniatura al S. over a madona [1], secundo che 'l fusse guidato da m. Andrea et potesse haver el fratello cum lui che li fusse una compagnia et haverlo in custodia chè 'l non doventasse vitioso, però che da vitij è candido come una colombina et inimicissimo de quelli. Idem de tractarli circa le spexe, calzar et vestir, secundo le opere et meriti soi. Hoc unum dico a V. M. che se questo garzone havesse tal recapito el seria *novum sidus* et la gloria de quella corte, et tuti lo amerebono perchè in lui è summa reverentia e summa mansuetudine, et super omnia niente bizaro che è *quod maximum* versando quel cerveleto in tante facende. Ho voluto dir le conditione sue a V. M., la qual se fosse casone e mezo de tal presente credame quella che seria retribuita dal S., sì che quella prego se degne di rescriver et dirne el parer suo. A la quale mio padre cum frateli, mio socero, esso Julio et li altri frateli et io se ricomandamo et offerimo paratissimi.

Padue die X sept. 1497

M. V. Servitor
Michael de Placiola
filius Dni Barth.

Magnifico et Clarmo Equiti
Dno Hermolao Bardelino
q. Dni Francisci Dno Colenmo
Mantuae

(Arch. Gonzaga)

[1] Isabella d'Este.

Contro il dubbio che in questa lettera prevalga l'esagerazione dell'affetto di congiunto ci assicurano le testimonianze di Matteo Bosso e di Panfilo Sassi, che hanno scritto, con pari entusiasmo, le lodi del meraviglioso fanciullo [1].

Ma la corte di Mantova era già troppo ingombra di letterati, di cantori, di artisti: e la nuova offerta non fu accettata. Miglior sorte allora il Campagnola cercò dagli Estensi; e poco dopo, nel 1498, lo troviamo a Ferrara in qualità di paggio. Là dimorò qualche tempo — secondo il Campori — « senza che resti memoria ch'egli si adoprasse in materia d'arte qualsiasi. » Così pure ignoriamo se Giulio morisse immaturo, o se allo sviluppo del multiforme suo ingegno riuscissero esiziali le distrazioni delle corti e le dissipazioni giovanili, contro cui il padre cercava premunirlo. Il nome del Campagnola è soltanto raccomandato a « poche elette stampe, che gli diedero allora molta e meritata fama e sono oggidì ricercatissime. » [2]

A. Luzio

[1] cfr. Campori, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*, in *Atti e Mem. delle RR. Dep. di st. p. per le proc. dell'Em.*, vol. VII, parte 2ª, p. 70; e Vasari, *Opere*, ed. Sansoni, III, 639.

[2] L'Anonimo scrittore di Belle Arti cita in casa di messer Pietro Bembo « due quadretti de capretto (cioè in pergamena), inminiati...: l'uno è una nuda tratta da Zorsi (Giorgione), stesa e volta; e l'altro, una nuda che dà acqua ad un albero, tratta dal Diana, con dui puttini che zappano ». v. Vasari, l. c.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Les collections des Médicis au XVe siècle. Le Musée, La Bibliothèque, Le mobilier. (Appendice aux *Précurseurs de la Renaissance)* par **EUGÈNE MÜNTZ.** Paris, Librairie de l'*Art*, 1888, in-4, pp. 112.

Gli amici e cultori della storia del Rinascimento hanno da ringraziare l'infaticabile zelo dell'autore pel preziosissimo regalo che loro offre nella presente raccolta di tutti i documenti e le testimonianze letterarie riguardanti i tesori d'arte in possesso dei Medici. Questa pubblicazione serve di corredo al relativo capitolo dell'anteriore opera dello stesso autore tanto favorevolmente accolta, sopra i Precursori del Rinascimento, e perciò da lui giustamente è data come appendice di essa. Se si eccettuino i passi tolti dalla letteratura contemporanea, relativi alle collezioni medicee e ad altre private, e qualche brano pubblicato anteriormente dal Fabbroni e dal Piccolomini, come anche dallo stesso Müntz nelle sue *Arti alla corte papale* e in alcune Riviste, il libro presente contiene documenti finora del tutto inediti, di cui la parte più preziosa consiste negli inventari medicei, conservati nell'Archivio di Stato a Firenze. Sarebbe superfluo il dilungarci nel provare quanto valore abbiano questi ultimi pei ricercatori e dilettanti che si occupano specialmente di quell'epoca. Però, il tesoro di notizie ivi contenuto, e che allarga le nostre informazioni sopra la storia dell'arte e degli artisti del periodo in questione, non è tale da poter essere esaurito d'un tratto. Ci vuol la cooperazione di

Digitized by Google

tutti quanti si interessano di simili cose: che ognuno apporti il suo contributo, sia pure scarso, alla dilucidazione del soggetto, alla identificazione degli oggetti inventariati con altri che ci siano noti per testimoni letterari o siano conservati fin oggi nelle collezioni pubbliche o private. Questo motivo appunto m'induce a fare le seguenti osservazioni sulla recentissima opera dell'egregio autore.

Le notizie sopra i tesori d'arte posseduti da Cosimo de' Medici il vecchio che, attinte per lo più a fonti letterarie, si trovano riunite nel primo capitolo del libro del Müntz, a causa della loro scarsità, non ci permettono disgraziatamente di formarcene un' idea completa; ci offrono però qualche particolarità importante. Una deliberazione degli Operai di S. Giovanni, per esempio, lo rivela come compratore di un gioiello proveniente dal legato di Papa Giovanni XXIII. Sappiamo che col provento di questa vendita, nel 1433 fu costituita dall'Opera una rendita di Monte comune per fiorini 1000, la qual rendita doveva essere adoperata in fare i paramenti occorrenti alla chiesa. (Vedi C. I. Cavallucci, « Il tempio di S. Giovanni in Firenze » nel periodico *Arte e Storia*, Ann. 1888, p. 43). Una lettera poi di suo fratello Lorenzo ci insegna che Cosimo non sdegnò talvolta di spogliarsi volontariamente dell'uno o dell'altro de' suoi preziosi codici manoscritti, quando potesse farne un buon affare. Alla pag. 5 l'autore, adducendo il testimonio del Vasari, cita, come acquisto di Cosimo, la statua di Marsia, che in epoca posteriore da Lorenzo Magnifico fu fatta ristaurare per mezzo del Verrocchio. Se non che precisamente il passo citato del Vasari (ediz. Milanesi, t. III, p. 365) contradice all'asserzione dell'autore. Evidentemente è corso un equivoco colla seconda statua di un Marsia, ristaurata dal Donatello, di cui il Vasari parla nella vita di questo ultimo (t. II, p. 407) e la quale — all'opposto della prima che era « di pietra rossa » — in tutti i due passi testè citati vien detto che era « di marmo bianco ». Ambedue queste statue si trovarono fra quelle che dopo la fuggita di Piero de' Medici furono sequestrate e traslocate nel Palazzo dei Signori, come consta dalla Deliberazione della Signoria del 9 ottobre, stampata a pag. 103: le « due statue conciatorum de lapidibus marmoreis sive alterius misture que sunt in orto predicto (vale a dire: dicti palatii Pieri de Medicis) penes portam » sono senza dubbio i due Marsia in questione.

Il secondo capitolo è consacrato a Piero di Cosimo Medici, il quale si deve considerare come il proprio creatore delle collezioni medicee. Poichè dal primo dei due inventari de' suoi tesori artistici, cominciato nel 1456 e continuato nel 1463, prima perciò della morte di suo padre († 1° agosto 1464) dobbiamo inferire che Piero abbia formato una collezione da sè, indipendentemente dagli oggetti d'arte ch'erano in possesso di suo padre. Per disgrazia, le notizie forniteci dall'inventario di cui si tratta sono così vaghe (senza indicazione di misure, di valore, di nomi degli autori), che non possono servire di guida per rintracciare i lavori in esso indicati. Però, comparando l'inventario del 1456 col secondo del 20 gennaio 1465, siamo in grado di constatare l'accrescimento toccato alle collezioni di Piero dall'eredità paterna, almeno in quanto riguarda alcune parti di esse, poichè nel mentovato secondo inventario non si trovano registrati se non i gioielli, l'argenteria e diversi oggetti di metalli preziosi, i manoscritti ed i paramenti e arredi sacri delle cappelle nel Palazzo di via Larga e nelle ville di Careggi e Caffaggiuolo. L'aumento non è considerevole che in parecchie serie della collezione: il vasellame prezioso si è aumentato da 26 a 81, le medaglie d'oro da 53 a 100, quelle d'argento da 300 a 503, mentre il numero delle gioie e delle pergamene non si è accresciuto. Le indicazioni dell'estimo, che si trovano aggiunte a tutti gli articoli del registro, ci permettono di formarci una idea del valore dei tesori accumulati: la somma ne ammonta a 35150 fiorini d'oro, vale a dire 1,800,000 lire incirca di valuta odierna. Eppure le singole cifre dell'estimo non sono punto esagerate, anzi modestissime, come appare dal loro confronto con quelle dell'inventario posteriore di Lorenzo il Magnifico. Peccato che le opere d'arte contemporanea, come anche le statue antiche, non si trovino registrate in nessuno dei due inventari di Piero de' Medici, di modo che questi, precisamente in quei punti dove sarebbe più da desiderare, non ci danno nessuna luce.

La nostra curiosità, almeno in quanto riguarda il primo punto, non viene soddisfatta che dall'Inventario di Lorenzo il Magnifico, il quale nel terzo capitolo, pp. 58-95 forma la parte più preziosa della presente pubblicazione. Nondimeno anche in questo cerchiamo invano l'enumerazione delle statue antiche che facevano l'ornamento del giardino nel Palazzo di via Larga e del Casino e giardino di piazza San Marco. L'inventario che si pubblica la prima volta intieramente, — in quanto riguarda le sue parti relative agli oggetti d'arte, — è una copia dell'originale redatto in occasione della morte di Lorenzo nel 1492. La copia fu eseguita per commissione di Lorenzo di Piero de' Medici il 23 dicembre 1512, all'epoca cioè in cui i Medici erano tornati dall'esilio. L'estimo è aggiunto ai singoli articoli, la descrizione di questi è più particolareggiata, spesso si trovano indicati i nomi degli artisti e le misure degli oggetti, che sono disposti secondo gli appartamenti del Palazzo di via Larga. Dal confronto di questo inventario con quello di Piero de' Medici apparisce quanto suo figlio abbia aumentato i tesori ereditati. La diminuzione apparente che si presenta in alcune serie (p. e. medaglie d'oro e d'argento) si spiega dal non essere l'inventario compiuto, non trovandovisi registrate tutte le ville medicee e gli oggetti in esse conservati. Del resto, l'imperfezione del registro appare anche da parecchi altri indizi. Così, per esempio, non vi sono enumerati circa 30 cammei, mentre Piero di Lorenzo, dopo il saccheggio del Palazzo di via Larga

Digitized by Google

nel 1496 ne impegnò 176 ad Agostino Chigi (Vedi a p. 104 e seg. la lista di questi cammei) e alla pag. 102 fra le opere d'arte sequestrate pel Palazzo de' Signori si accenna a parecchi busti antichi provenienti dal Palazzo in via Larga, che pure non si trovano punto nell'inventario.

L'autore, nelle note di cui accompagna il testo, è riuscito a identificare molti fra gli oggetti registrati con altri esistenti oggi nei musei e collezioni private. Alle di lui preziosissime osservazioni ci sia permesso di far le poche aggiunte seguenti. Il maestro Castellano rammentato alla pag. 61 come artefice di un organo, è lo stesso maestro che vien indicato dalla leggenda su d'una intarsia nello « Studio » del palazzo di Urbino, dove la rappresentazione di un organo è accompagnata dalla iscrizione: « Juhani Castellano ». Quelle intarsie furono lavorate negli anni 1477-1482, probabilmente da un Maestro Giacomo da Firenze (Vedi Passavant, *Raphaël d'Urbin*, I, p. 382), e nella stessa epoca il nostro « Maestro Chastellano » pare che abbia goduto di fama straordinaria nel mestiere suo, tanto da essere riguardato come rappresentante di esso. Nella indicazione di « uno quadro di legname dipintovi una prospettiva, con el palagio de' Signori cholla piazza e loggia e chasamenti atorno chon ella sta » (pag. 62) l'autore vorrebbe riconoscere una tavola del Masaccio, accennata dal Vasari (ediz. Milanesi, II, 290). Ma su questa era figurato il « Cristo che libera lo indemoniato » il quale pertanto non viene rammentato nel relativo articolo dell'inventario. Pare dunque piu ragionevole di identificare il quadro mediceo con una delle due prospettive del Brunelleschi descritte dal Vasari, come infatti l'erudito recentissimo editore di questo ha proposto (ediz. Milanesi, II, p. 332, n. 2). Il Milanesi però sbaglia, riferendo anche l'articolo seguente dell'inventario all'altra delle prospettive del Brunelleschi; poichè, mentre su questa il Battisterio era figurato visto dalla porta principale del Duomo, quindi senza quest'ultimo, l'articolo in questione parla espressamente di « uno quadro dipintovi *el duomo* e san Giovanni ». I tre quadri del Pollaiuolo con rappresentazioni delle fatiche d'Ercole, registrati a pp. 62 e 63 non sono punto identici con due tavolette del maestro conservate oggi negli Uffizi, come l'autore osserva nella nota 1 a pag. 63. Codesti sono abbozzi ovvero repliche di quelle, il che risulta dal confronto delle loro misure con quelle molto più grandi, indicate nell'inventario. Gli originali del Palazzo Medici si citano una seconda volta (alla pag. 103) fra le opere d'arte traslocate nel 1495 al Palazzo Vecchio; qui però vengono qualificate come « tres statue Herculee », erroneamente, come appare chiaro dal seguente « affixe in pariete sale principalis dicti palatii *in quibusdam tabulis* ».

Nella « testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera della impronta di Piero di Cosimo » (pag. 63) abbiamo senza dubbio da ravvisare il busto di Mino da Fiesole, oggi conservato nel Museo nazionale di Firenze, il quale, anche per testimonianza del Vasari, insieme con quello della moglie di Piero « stettono molti anni sopra due porte di Piero in casa Medici (ediz. Milanesi, III, 123). Senonchè l'autore testè citato confonde il nipote Piero di Lorenzo (che alla morte di Mino non aveva più di tredici anni) coll'avo Piero di Cosimo. Sbaglia pure nell'indicazione della località, poichè nella camera di Piero l'inventario non registra alcun busto. Anche quello della moglie di Piero lo cerchiamo indarno nell'elenco.

Nel « quadro di marmo, chornicie di legname atorno, entrovi, di mezo rilievo, una Accensione *(sic)* di mano di Donato » (pag. 63) mi pare potersi ravvisare il bassorilievo di Donatello rappresentante la consegna delle chiavi a san Pietro, che oggi è nel South-Kensington-Museum di Londra. Il soggetto per se stesso, che esce affatto dal genere delle opere scultorie fiorentine del Quattrocento (finora non ne conosciamo un'altra rappresentazione d'origine fiorentina), la maniera poi, affatto speciale, nella quale Donatello ha raffigurato la scena, la figura di Gesù seduta su nuvole e circondata da angeli, gli apostoli guardanti in alto, il finissimo « Stiacciato » della esecuzione che non permette di cogliere chiaramente il significato dell'azione dei due protagonisti (le chiavi si distinguono appena nella riproduzione fotografica dell'opera), — tutte queste cause rendono abbastanza credibile lo scambio della rappresentazione, di cui si tratta con una « Accensione ». Del resto, basta guardare la riproduzione fotografica del bassorilievo: se a noi, che conosciamo l'opera, saltò subito agli occhi la somiglianza dei due soggetti, quanto più era possibile lo sbaglio da parte dell'anonimo autore dell'inventario, che per molti indizi, nel testo di esso, si tradisce poco versato nelle cose d'arte? Alla fine del Cinquecento il bassorilievo del Donatello era in possesse de' Salviati. Ci sarebbe forse passato come cosa avuta in eredità da Lucrezia, figlia di Lorenzo il Magnifico e moglie di Jacopo Salviati? Ha conservato fin oggi pure la cornice vecchia, di cui l'inventario fa cenno.

Alla pagina 64, nota 4, l'autore inclina alla identificazione di « un colmo di braccia 2 $^1|_2$ chon dua teste al naturale, cio Francesco Sforza et Ghathamelata, di mano d'uno da Vinegia » con un bassorilievo esistente nel museo d'arte ed industria di Vienna. Senonchè le dimensioni di esso (44 a 47 centimetri) si discostano troppo dalla misura indicata nell'inventario (2 $^1|_2$ braccia = 146 centimetri). Inoltre il testo non dice chiaramente se si abbia da intendere un'opera di pittura o di scultura; l'aggiunta « di mano d'uno di Vinegia » però fa presumere piuttosto, che si tratti d'un quadro, poichè era la pittura veneziana, non la scultura, che al principio del Cinquecento godeva gran fama di là de' confini del territorio veneziano.

La « storietta di bronzo di br. 1 per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo in mezzo di dua ladroni con otto fighure a pie » (pag. 85) sarà probabilmente

Digitized by Google

il bassorilievo della Crocifissione nel Museo nazionale di Firenze (V. Guida del Museo nazionale, edizione del 1884, pag. 129), che prima si attribuiva al Pollajolo, poi ad Agostino di Duccio, finchè non ha guari venne giudicato dallo Tschudi opera di Bertoldo di Giovanni, scolaro del Donatello e maestro di Michelangelo (Vedi Donatello e la critica moderna per H. v. Tschudi, Torino 1887, pag. 28). Proviene dalla Guardaroba granducale, quindi mediatamente dalle collezioni medicee ed è il secondo fra i rilievi dello stesso soggetto, attribuiti dal Vasari a Donatello (ediz. Milanesi, II, 417). L'osservatore vien subito indotto a contare le figure degli Apostoli e donne piangenti, che senza gran varietà di motivi, quasi parallele, si trovano schierate ai piedi del Crocefisso; e sono appunto otto, quante ne indica l'inventario. Una delle otto figure, è vero, non è rappresentata « a pie » ma in ginocchio, e la dimensione del bassorilievo, accennata dall'inventario, non corrisponde esattamente alla realtà. Nell'« Ercole che scoppia Anteo, di bronzo tutto, alto br. $^1|_8$ » (pag. 85) abbiamo probabilmente da riconoscere il gruppetto del Pollajolo nel Museo nazionale di Firenze (Vedi la Guida del M. n. a pag. 126), benchè la misura segnata nell'inventario sia della metà inferiore a quella dell'opera stessa. Si può credere però, che si tratti d'un errore di penna o di stampa, e che invece di br. $^1|_8$ si avesse a leggere $^1|_3$. In tal caso l'indicazione dell'inventario concorderebbe approssimativamente coll'altezza effettiva del gruppo.

C. DE FABRICZY

Histoire de l'Art pendant la Renaissance, par **EUGÈNE MÜNTZ**, Conservateur de l'École Nationale des Beaux-Arts. Paris, Librairie Hachette et C.

L'autore si propone di tracciare la storia dell'arte nei varii paesi d'Europa dall'epoca dei Precursori fino alle ultime manifestazioni del Rinascimento, dando, oltre alla storia delle vicende di ciascuna forma dell'arte, un quadro della vita intellettuale, politica e religiosa di ogni paese. Inutile il dire che nella compilazione del lavoro egli ha tenuto conto di tutte le recenti scoperte.

Una novità della pubblicazione sarà, che essa abbraccerà la storie delle arti durante il Rinascimento in tutta la loro infinita varietà, dall'architettura, pittura e scultura, fino alla vetraria ed all'industria dei merletti. Molto sviluppata sarà inoltre la parte biografica.

L'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance* comprenderà cinque volumi di circa 800 pagine, e comincerà con la storia dell'arte italiana, passando poi alla Francia, alla Germania ed agli altri paesi, nei quali il Rinascimento ebbe a manifestarsi.

Abbiamo innanzi a noi la prima dispensa dell'opera; ed in questa, cominciando l'Introduzione, il Müntz ci dà dapprima la definizione della parola « Rinascimento », indi parla della società italiana nel secolo XV, e della donna italiana. Il fascicolo è ornato di parecchie e belle illustrazioni.

Rivista italiana di Numismatica, diretta dal Dr **SOLONE AMBROSOLI** e da un Consiglio di redazione. Anno I, Fasc. I. Milano, Lodovico Felice Cogliati, tipografo-editore, 1888.

A concentrare gli sforzi di quanti in Italia coltivano lo studio archeologico ed artistico delle monete, delle medaglie e dei sigilli, il Conservatore del R. Gabinetto Numismatico di Brera, dott. Solone Ambrosoli, assistito da un Consiglio di redazione, del quale fanno parte i più autorevoli cultori della numismatica di ogni regione d'Italia, ha intrapreso la pubblicazione di una speciale rivista trimestrale, che sorge sotto sì lieti auspicii che è facile il pronosticarle vita più lunga e più prospera di tutti i periodici congeneri che l'hanno preceduta in Italia con una vita troppo effimera. A spianarle la via, hanno cessato le loro pubblicazioni i due periodici numismatici che vedevano da alcuni anni la luce in Italia, cioè la *Gazzetta Numismatica* di Como, fondata nel 1881 dallo stesso dott. Ambrosoli, e il *Bullettino di Numismatica e Sfragistica per la storia d'Italia*, pubblicato in Camerino fin dal 1882 da Vitalini e Santoni: per tal modo la *Rivista* presente è oggi l'unico periodico di numismatica che si pubblica in Italia.

Il 1° fascicolo contiene una illustrazione *di alcune monete inedite e sconosciute della zecca di Scio* (FRANCESCO ED ERC. GNECCHI) apparse in un ripostiglio scoperto nel marzo '87 presso Siderunda; una rassegna delle 1273 monete medievali trovate nel *ripostiglio di Lurate Abbate* (AMBROSOLI); la prima parte di uno studio sui *medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova* (UMB. ROSSI), dove si producono dai copialettere del vescovo Lodovico Gonzaga alcuni interessanti documenti sulla vita dell'architetto e medaglista *Ermes Flavio de Bonis* da Padova; alcuni *Studii economici sulle monete di Milano*, scritto postumo del conte GIOV. MULAZZANI; l'elenco degli *Zecchieri di Milano nel 1479* (EM. MOTTA); varie necrologie; una estesa e accurata bibliografia, e un interessante notiziario. Il fascicolo è un bell'in-8°, di pag. XIII-128, con cinque tavole in fotolitografia.

Digitized by Google

MISCELLANEA

Un altorilievo in marmo del Museo Nazionale di Firenze. — Nella seduta della Sezione archeologica della Società per la storia delle arti figurative in Breslavia tenuta il 27 gennaio '87, il segretario prof. Dr Schmarsow tenne un'interessante lettura sopra un altorilievo in marmo del Museo Naziona'e di Firenze, trovato circa 10 anni fa negli scavi di un giardino fuori Porta Romana. Esso consiste di due figure, e rappresenta un'incoronazione, non però, come si è recentemente asserito, con la corona reale lombarda, bensì con quella di un imperatore tedesco in Roma, giacchè l'incoronato ha in mano lo scettro e il pomo imperiale, ed è vestito della toga dei diaconi con stola e cingolo. È strano però che l'incoronatore non porti la tiara papale, ma la mitra vescovile.

I tedeschi che trattarono di questa scultura asserirono che essa rappresenti l'incoronazione di Carlo IV di Lussemburgo, fatta per incarico del Papa, che allora dimorava in Avignone, da un Cardinale legato. La figura dell'imperatore, robusto ed imberbe, rassomiglia piuttosto ad un ritratto di Ludovico di Baviera nella gran Sala del Consiglio a Norimberga. Però questo imperatore fu incoronato insieme con la moglie da quattro patrizi romani, e poi unto in S. Pietro da due vescovi tedeschi esiliati. D'altra parte la questione non si può sciogliere con certezza, perchè il capo dell'incoronato è molto danneggiato.

Più importante per la storia dell'arte è la questione del tempo al quale l'opera si deve riferire. Le ipotesi finora fatte sulla persona dell'imperatore hanno avuto per conseguenza che non si è mai proceduto ad un accurato esame dello stile; donde l'errore della data che è stata assegnata al lavoro. Esso non è del secolo XIV, e molto meno, come di solito si dice, del XIII, ma ha invece tutti i caratteri del Rinascimento, ed è stato eseguito a Firenze nel secolo XV.

Confrontando l'opera in questione con importanti sculture del Rinascimento, il Prof. Schmarsow cercò di dimostrare la relazione dell'altorilievo fiorentino con le opere del Quattrocento, e di determinarne l'autore. Il risultato sarebbe, che in esso debba con tutta probabilità vedersi un lavoro di Luca della Robbia, che ancora non è degnamente apprezzato come scultore di vaglia. Prescindendo dall'ipotesi, che da un momento all'altro possa farsi luce su qualche altro maestro che sia in stretta relazione con Luca, le poche sculture che di lui sono rimaste s'accordano perfettamente con la nostra. Come termini di confronto si devono prendere, non i celebri putti della balaustrata dell'organo nel duomo, ma piuttosto i cinque rilievi del campanile, la tomba Federighi in S. Francesco di Paola ed un paliotto ancora sconosciuto nella chiesa di Monteoliveto a Napoli.

Se l'opera appartiene al secolo XV, non si dovrà più vedere nell'imperatore incoronato nè Ludovico di Baviera, nè Carlo di Lussemburgo; e si dovrebbe pensare piuttosto a Federigo III, una medaglia del quale mostra una meravigliosa rassomiglianza, per quanto si può riconoscere dal capo del marmo, nello stato in cui ora si trova.

Resta però sempre la domanda, perchè l'incoronatore porti la mitra vescovile e non la tiara papale; e inoltre sarebbe difficile lo spiegare in qual modo, in una città guelfa come Firenze, si sia venuti all'idea di celebrare l'incoronazione di un imperatore allora regnante. Molto probabile è per conseguenza la supposizione, che nel rilievo sia rappresentato Carlo il Grande, il mitico benefattore della città; ed in tal caso si spiegherebbe il vescovo di Roma senza triregno.

Affreschi nella chiesa di S. Clemente ai Servi in Siena. — Restaurandosi una cappella in quella chiesa, si è scoperto, sotto la calce, un grande affresco murale, rappresentante *la strage degli Innocenti*, il quale viene attribuito da alcuno ad Ambrogio Lorenzetti.

Cattedrale di Torcello. — Dietro a una gran tela, che sta sul transetto della cattedrale, si sono scoperte pitture medievali.

La tela è relativamente recente e rappresenta i dodici apostoli e nel centro si eleva, sulla pala, il crocifisso.

Scorgendo dal lembo una traccia di colore, il commendator C. A. Levi procedette allo scoprimento. Per tutta la lunghezza della tela trovò una pittura divisa in tredici riquadri rappresentanti i dodici apostoli ed al centro la Vergine col bambino, dalla Vergine Assunta intitolandosi appunto la cattedrale.

I sei riquadri centrali sono in buono stato, altri tre sono abbastanza visibili e quattro sono pressochè rovinati. Il colore è bello, in campo d'oro, e varie sono le fisonomie, le foggie, gli atteggiamenti delle figure, di cui alcune portano leggende antiche in caratteri gotici.

Digitized by Google

La pittura sembra dei primordi dell'arte veneziana; e considerando che la costruzione della chiesa è del 1000 e la fabbrica delle chiese venete durava allora dei secoli, lo scopritore crede poter ascrivere l'opera al XII o XIII secolo.

Sarcofago d'Ilaria del Carretto. — A Lucca si sta procedendo alla ricomposizione del sarcofago d'Ilaria del Carretto, opera di Jacopo della Quercia. Una faccia del sarcofago, che stava al Museo Nazionale di Firenze, con saggia disposizione, è stata trasportata a Lucca per essere ricollocata al posto originario.

Il busto attribuito a Donatello già nel palazzo Barberini. — Nell'articolo di D. Gnoli « Le opere di Donatello in Roma » (fasc. I di questo *Archivio)* era citata un'opera attribuita a Donatello, una testa di fanciulla, già esistente nel palazzo Barberini, ove fu veduta anche in tempi recenti dal Semper. Il busto, veniamo ora a sapere, passò a Vienna e di là nel R. Museo di Berlino. Il Bode l'attribuisce a Desiderio da Settignano.

Acquisti del Museo Poldi-Pezzoli di Milano. — Il Museo Poldi-Pezzoli di Milano ha avuto ora la buona occasione di arricchire le sue collezioni di una raccolta importante tanto per gli archeologi che per gli artisti.

Ha potuto acquistare a un prezzo relativamente mite — circa un migliaio di lire — alcuni brandelli di vesti signorili del secolo VI trovate in sepolcri dell'alto Egitto. Sono brandelli, ma assai preziosi. Sopra il fondo bianco ingiallito della tela si disegna un ricamo del colore della vera porpora, il cui stile è del più perfetto bisantino.

La finezza e l'eleganza del disegno sono ammirabili. In questi disegni si ha una prova che la vera porpora non era scarlatta, come erroneamente si crede; ma bensì viola, di tre gradazioni che va dal viola cupo — quasi nero — al viola chiaro — quasi rossiccio.

Ciò che vi ha di curioso è che in questi ricami si riscontra il vero punto dei *Gobelins*, cioè degli arazzi, che si credette finora essere stato usato dapprima in Francia e in epoca relativamente recente.

Il pittore Pogliaghi, che al talento dell'artista accoppia l'erudizione dello storico, è riuscito con questi brandelli a ricostruire i costumi patrizi dell'epoca bisantina, che corrispondono perfettamente con disegni che si hanno, copiati dai monumenti; si infilavano per la testa, e portavano un ricamo che scendeva, a guisa di stola, attaccato però alla tela sul davanti; in fondo ai due lati, che corrispondevano alla parte inferiore della gamba il ricamo aveva la forma quadrata, e nel simbolismo caratteristico di quel tempo voleva significare le stimmate di Cristo.

A. V.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Chiusura della Esposizione Vaticana — Apertura di quella di Bologna — Cenno necrologico del pittore Pietro Aldi — Due quadri del prof. Gatti in pericolo — Esposizione italiana a Londra — Due statue italiane del secolo XIV al Museo del Louvre — Il monumento di M. Teresa a Vienna — Apertura dell'Esposizione di Barcellona.

La Esposizione Vaticana, questa copiosa mostra di doni inviati al Papa da ogni parte del mondo cattolico, è giunta ormai ai suoi ultimi giorni, e verrà chiusa col finire di questo mese. E l'arte propriamente detta non avrà da rammaricarsene troppo, poichè vi è stata sempre in notevole minoranza: l'industria e la ricchezza vi sono state rappresentate di preferenza, e l'occhio dell'intelligente ha dovuto giudicarla sempre più doviziosa che bella.

Nonostante vi si sono ammirate varie sculture, varî bronzi, varî quadri pregevoli non poco, fra i quali si possono citare con onore il *David* di Chiaffarino, la *Madonna del Rosario* del cav. Vicoli, il *S. Tommaso* dell'Aureli, la *Giuditta* dell'Aldi, il *S. Francesco Borgia* del signor Moreno y Caballero, e altri pregevoli lavori consimili.

— Ma se la mostra Vaticana si chiude, di-

Digitized by Google

verse altre se ne aprono, nelle quali le arti han trovato modo di affermarsi e di esplicarsi con maggiore larghezza. E prima di tutto registriamo la Esposizione di Bologna, solennemente apertasi in presenza della Famiglia Reale fino dal 6 del mese corrente. In questa fan di sè bella mostra non pochi pregevolissimi lavori di Favretto, del Pasini, del Fattori, del Carnevali, il quale espone il suo grande quadro, *La visita del re Umberto ai colerosi di Napoli,* del Muzioli che vi espone i suoi *Funerali di Britannico,* composizione bellissima già venduta per quindicimila lire.

Meno largamente assai della pittura è rappresentata in questa mostra la scultura. Nonostante è citato con onore il gruppo del Norfini che rappresenta un episodio del luttuoso fatto di Dogali, diversi lavori del Maccagnani e qualche altra cosa, ma piccola cosa.

— Nel rammentare i lavori artistici più notevoli della Esposizione Vaticana, abbiam dovuto citare i nomi di due giovani artisti, il Chiaffarino genovese e il senese Aldi. Del primo già si conosceva la morte immatura avvenuta da qualche tempo e si lamentava come il luttuoso avvenimento avesse tolto all'arte un così valente cultore, dal quale si era in diritto di aspettare altri e più preziosi lavori. Ma disgraziatamente adesso dobbiamo a quel nome aggiungere anche quello dell'Aldi, mancato in questi giorni sul fiore degli anni. Pietro Aldi è così noto in Roma che la sua morte, benchè avvenuta in Manciano suo luogo natìo, è stata qui conosciuta poche ore dopo, e ha destato un senso doloroso in quanti l'han conosciuto o han potuto apprezzare le sue artistiche doti. Il *Buoso da Doara* le rivelò di un tratto in tutto il loro splendore e valse all'egregio pittore un premio nella penultima esposizione di Torino. Il *Funerale di Pompeo* accrebbe ancora la fama dell'esimio artista, che raggiunse il più alto grado, quando all'inaugurazione del Palazzo delle Arti qui in Roma, si potè ammirare il quadro suo, *Le ultime ore della libertà senese,* acquistato dal Municipio romano per adornarne una sala capitolina. La *Giuditta* del Vaticano, nulla ha aggiunto all'artistica rinomanza dell'Aldi, cui riuscì forse troppo ristretto il termine entro il quale dovè consegnarla ai committenti; ma è sempre un lavoro di merito che insieme con gli altri concorre a far sentire sempre più viva l'amarezza della perdita di così valente pittore.

— Una corrispondenza della *Perseveranza* dà un grido d'allarme per un danno non indifferente che si minaccia al patrimonio artistico del nostro paese. Si tratta dei due grandi quadri di Annibale Gatti, che quel celebre artista dipinse per la chiesa di Santa Verdiana in Castel Fiorentino, e che a quanto pare deperiscono assai a causa della umidità delle pareti cui sono addossati.

Del prof. Annibale Gatti e delle opere sue è inutile parlare ai cultori dell'arte. A tutti è noto il valore di questo artista, tanto più bravo quanto più modesto, il quale, sia che dipinga ad olio, sia che dipinga a fresco, non compie opera che non sia un gioiello artistico.

E le due tele di Castel Fiorentino che rappresentano il trasporto di Santa Verdiana, e un Papa, non mi ricordo quale, che prega prostrato all'altare della Santa, sono forse le più preziose di quante ne siano uscite da quel fecondo pennello. La correttezza del disegno, la verità, l'intonazione del colorito messi a disposizione di una composizione sobria, ispirata alle classiche tradizioni dell'arte, senza convenzionalismo, e originale, rendono quei due quadri tra i più preziosi dell'arte moderna. È dunque un danno, è dunque una vergogna lasciarli deperire a quel modo, e aggiungo anch'io la mia voce a quella del corrispondente della *Perseveranza*, che ne reclama una più accurata conservazione.

— Mi si permetta adesso di volgere un artistico sguardo anche al di là dei confini della patria nostra e di dar breve cenno di quegli avvenimenti che maggiormente interessano l'arte in generale e l'arte italiana in particolare.

Tra i più notevoli fatti che io debbo qui registrare, tiene certamente il primo posto l'apertura della esposizione italiana a Londra, avvenuta solennemente nelle ore pomeridiane del 12 del mese che sta per finire. Lo scopo di questa esposizione, organizzatasi nella immensa metropoli inglese per cura di nostri benemeriti compatriotti, è di riunire in un insieme bene ordinato i prodotti artistici ed industriali d'Italia, nell'intento di dimostrare i progressi fatti dal nostro paese dacchè si è costituito nella sua forte unità.

Non è compito nostro occuparci delle industrie, sibbene delle arti, e mentre non vi ha dubbio che splendida è la mostra di quelle, mi è grato rilevare essere splendidissima la esposizione di queste. Non sono io che parlo, è il *Times*, il più autorevole giornale dell'Inghil-

Digitized by Google

terra. Questo, lodando la grande galleria centrale, addobbata riccamente e con molto buon gusto, chiama addirittura magnifica la collezione delle pitture e delle sculture mandate dagli artisti nostri a quella esposizione. « Certamente - dice il *Times* - non v'è mai stata in Inghilterra una esposizione d'arte italiana moderna che possa paragonarsi con la presente, sia per la quantità, sia per la qualità degli oggetti. » Le sculture son giudicate da quel foglio squisite per purezza di esecuzione e varietà di soggetti, e - soggiunge - *superano tutto ciò che si è veduto finora in Londra.* Lo che non è dir poco. I bronzi e le ceramiche son pure oggetto della pubblica ammirazione.

Con legittimo senso di orgoglio registro qual buona figura abbia fatto il nostro paese rivelandosi artisticamente e industrialmente al popolo inglese nella splendida sua capitale; e con molta compiacenza constato come in questa occasione solenne, tanto nei discorsi officiali, quanto nei privati colloqui e nella stampa periodica, si sia tributato encomio agli sforzi che andiamo facendo per raggiungere un posto onorifico fra gli altri popoli civili del mondo, e si siano sempre più vigorosamente affermati quei sentimenti di benevolenza che la ricca e forte Inghilterra ha sempre nutriti e manifestati per la nazione nostra e per la gloriosa Dinastia che la regge.

— Anche a Parigi ha avuto in questi giorni un tributo di ammirazione l'arte italiana, ma l'arte antica. Il Museo del Louvre ha acquistato due belle statue di legno dorate e dipinte che risalgono alla metà del secolo XIV e rappresentano la scena dell'*Annunziazione.* Si vogliono lavoro pisano con influenza delle vicine scuole parmense e senese. L'angelo Gabriele, con la mano alzata, con la bocca semi-aperta, in atto di parlare alla Vergine, è di una grazia squisita.

Queste statue son preziosissime non tanto pel loro artistico pregio reale quanto per l'interesse che presentano riguardo alla storia dell'arte. Sulla questione della policromia di consimili lavori esse portano chiarissima luce, poichè in grazia di alcuni danni da esse riportati, si è reso possibile lo studiare dal nucleo di legno fino all'esterna loro superficie la consecutiva serie di tutte le operazioni cui sono andate soggette, e constatare la esatta applicazione di tutti i processi che Cennino Cennini minutamente descrive nel suo *Trattato della pittura.*

— La capitale austriaca si è arricchita di un nuovo e grandioso monumento dovuto all'arte e al genio dell'architetto Hasenhauer e dello scultore Gaspero Zumbusch, un valente artista di Westfalia, non ignoto certo alla nostra città, dove fece i suoi studi, ispirandosi ai capolavori dell'arte classica antica onde riboccano i nostri musei. Il monumento è dedicato alla memoria della gloriosa imperatrice Maria Teresa, la cui statua seduta misura quasi sei metri di altezza. Questa è collocata sopra un alto basamento sorgente da una vasta piattaforma dagli angoli della quale sporgono in fuori quattro basi, sulle quali son collocate le statue equestri dei marescialli Daun, Traun, Laudon e Klevenhüller. Tra mezzo a queste prendon posto le statue di Kaunitz, di Van Swieten, di Haugwitz e di Liechtenstein. Nelle quattro faccie del piedistallo si aprono quattro grandi nicchie che contengono quattro gruppi composti di non meno che sedici statue di uomini celebri nelle arti, nelle scienze, nella politica, nell'amministrazione, nella legislazione, nella guerra, vissuti sotto il regno di Maria Teresa. Altre quattro statue che personificano la *Giustizia,* la *Saggezza,* la *Forza* e la *Clemenza* sorgono agli angoli superiori del basamento e circondan così la sovrana.

Il monumento è di molto merito come opera d'arte; come massa è addirittura imponente. Basti il considerare che il bronzo onde son formate tutte le statue e le basi e i capitelli delle colonne, ascende a un peso di quarantaquattro tonnellate, e che il marmo impiegatovi non è minore di seicento novanta metri cubi.

— A Barcellona si è solennemente inaugurata il 20 del mese che sta per finire, la grande Esposizione internazionale, in presenza della Reggente, di vari principi stranieri e dei rappresentanti di tutte le Potenze. Ma questo fatto è troppo di fresco avvenuto perchè possa riferirsi fin d'ora qualche cosa sul modo in cui le arti sono rappresentate in quella mostra universale. Ci basti aver per ora accennato l'apertura solenne di questo nuovo e vasto campo di emulazione fra gli artisti dei vari paesi.

Maggio 1888.

C. GALEAZZI

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

Roma — Premiato Stabilimento Tipografico Eredi Vercellini

Digitized by Google

ERCOLE GRANDI

L NOME di questo insigne pittore ferrarese è ancora confuso con quello d'Ercole de' Roberti, benchè l'uno dall'altro si distingua per sentimento e per arte. Ercole Grandi fiorisce nel cinquecento, mentre il Roberti appartiene tutto al quattrocento; quegli ricerca la grazia, questi il carattere e il movimento; il primo discende dal Costa, il secondo dal Tura.

Ercole Grandi è probabilmente quel *creato* del Costa, che lavorò in San Petronio una predella d'altare, nella cappella di San Vincenzo, sotto all'ancona del maestro, e che si portò *molto meglio che non fece questi nella tavola.* Così giudicò il Vasari, ma purtroppo oggi non è dato di verificare quel giudizio, perchè più non si veggono quelle istorie con piccole figure a tempera, dipinte « tanto bene e con sì bella e buona maniera, che non è quasi possibile veder meglio, nè imaginarsi la fatica e diligenza che Ercole vi pose. » In un altro dipinto a Bologna, a giudicar dallo stile, il Grandi dovette trovarsi a fianco del Costa, cioè nel soffitto della cappella Bentivoglio in San Jacopo Maggiore a Bologna. Quantunque sia arduo assai ogni giudizio, perchè quegli affreschi subirono molti ritocchi, pure in alcune figure, specialmente della Visione dell'Apocalisse, sentesi la grandiosità e la grazia particolare più al Grandi che al Costa. La volta della cappella dovette esser dipinta in tempo posteriore ai *Trionfi* del Costa ed alla Vergine in trono attorniata dalla famiglia Bentivoglio, che si vedono nella stessa cappella; perchè in queste pitture il Costa si rivela maestro ancora strettamente fedele alle tradizioni dell'arte ferrarese, e nella volta invece v'è un fare più largo e un senso decorativo più sviluppato. Probabilmente la volta della cappella fu eseguita nei primi anni del secolo XVI, come si può anche ritenere dal fatto che in essa si trovano alcuni santi ispirati all'ancona del Perugino della pinacoteca di Bologna, principalmente alcune teste barbate di vecchi, con una ciocca di radi capelli scarmigliati, e una gran fronte, e la volta del cranio calva. Ma se anche queste induzioni, un po' arrischiate per essere stata ridipinta nella Decadenza la volta della cappella, non fossero tenute per giuste o verosimili, certamente la maniera del Grandi si approssima di molto al Costa, tanto che le opere dell'uno furono scambiate con quelle dell'altro: ad esempio la Madonna in trono con alcuni santi, che dalla collezione Strozzi passò alla Galleria Nazionale di Londra, fu giudicata del Costa, forse perchè il Grandi imitò la figura della Vergine da altra del maestro. Così dicasi del lunettone nella raccolta Lombardi a Ferrara, che serviva di coronamento a quell'ancona, e rappresentante una Pietà: quadro che ha una stretta relazione con l'altro conservato nella stessa città, nella galleria comunale, anche nelle teste e nelle mani rettangolari delle figure, quantunque in quello si noti una minore durezza di contorni.

Ercole Grandi nacque certo in tempo anteriore a quello che comunemente viene ammesso,

Digitized by Google

poichè nel 1489 era già provvigionato degli Estensi.[1] Dopo quest'anno, più non si ritrova in corte d'Ercole I d'Este che nel 1495, quando però, nelle molte indicazioni intorno ad Ercole pittore che si hanno tra l'una e l'altra data, fosse designato Ercole Grandi e non Ercole Roberti. È supponibile però che una distinzione sarebbe stata fatta dai fattori generali e dai tesorieri della Corte, quando l'uno e l'altro pittore dello stesso nome fossero stati entrambi ad un tempo al salario degli Estensi, e del resto si hanno prove frequenti che con *Ercole pittore* veniva indicato il Roberti.

Nel 1495 fornì i disegni della facciata e delle navate interne della basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara, come pure delle opere di marmo, da farsi in quella chiesa, *all'antiga*. Biagio Rossetti e Bartolomeo Tristano furono gli assuntori del lavoro per la parte architettonica e Antonio di Gregorio per quella di tagliapietra;[2] ma la chiesa, rifatta poscia in molte parti, non lascia molto stimare, per invenzione e novità di forme, il talento architettonico del suo disegnatore.

Circa nel tempo in cui si dava mano alla costruzione di Santa Maria in Vado, il pittore-architetto disegnò il monumento che nella piazza nuova di Ferrara, oggi chiamata Ariostea, non lungi dalla Certosa, doveva erigersi in onore di Ercole I; e consisteva in colonne, sormontate dalla statua equestre in bronzo. Ma sventura incolse al progetto: una colonna trasportata con una nave a Ferrara cadde nel fiume, quando se ne fece lo scarico; poi le politiche contingenze di Ferrara fecero tralasciare l'opera intrapresa, quantunque nel 1503 il tagliapietra Antonio di Gregorio avesse già compiuta la parte sua, cioè scalinate, basamenti, colonne, cornici, fregi.[3] Il talento architettonico di Ercole Grandi dovette essere singolare, se da lui accettava i disegni Biagio Rossetti, l'architetto del Duca, il direttore di tutto il rinnovamento edilizio ferrarese, e se a lui si ricorreva per il disegno del monumento di Ercole I, al quale grande importanza dovevasi annettere e dall'ambizione del principe e dalla devozione de' cortigiani. Purtroppo non esiste un'opera architettonica, che ci serva di sicura base per lo studio del pittore architetto. Noi supponiamo però che sia opera di lui il disegno della famosa *porta dei Leoni*, attribuita dal Lanzi senza fondamento di sorta a Baldassare Peruzzi. La porta del palazzo fondato da Francesco Castelli, ora in proprietà dei conti Prosperi, è d'ordine composito, con colonne scanalate, con gradinata e un poggiuolo, formato da balaustre e pilastrini ornati, posto non già sull'immediata cornice dell'ordine, ma rilevato dalle parti con dadi di marmo e nel mezzo con una mensola. Su ogni spigolo della cornice dell'ordine seggono putti alati, con le spalle contro al verone e le gambe penzoloni all'infuori, motivo di decorazione allegro e fantastico. La gradinata, composta di sei gradini, è di marmo, con ornati ad incasso di metallo, a mo' di niello, tra cui vedesi lo stemma dei Castelli, medici ducali, che fabbricaron la casa. Le imposte erano guernite di medaglie e di mascheroni in bronzo che oggi più non si veggono; ma nei pilastrini alle spalle della porta stavano ancora un anno fa incastonati medaglioni di bronzo, rappresentanti due teste laureate d'Imperatori nelle faccie anteriori, San Giorgio che uccide il drago nella faccia laterale a destra, le tre Grazie e Mercurio a sinistra. Nei pennacchi dell'arco stanno due tondi, da cui sporgono due teste di guerrieri. Il fregio sovrapposto all'architrave è ricco di ornamenti finissimi, e nella cornice superiore della balaustrata del poggiuolo, in corrispondenza co' pilastrini, poggiano due teste, una delle quali con turbante, una scimmia e alcuni putti in atto di lotta.

Basti osservare attentamente la struttura rettangolare e il carattere delle due teste per accorgerci che noi ci troviamo innanzi a sculture disegnate dal Grandi. E quei putti, e quella scimmia si rivedono dipinti nella tribuna del soffitto del palazzo Calcagnini, opera di Ercole Grandi. Così quei medaglioni de' pennacchi, con teste sporgenti a tutto tondo, si ritrovano sulle vele degli archivolti del soffitto suddetto; così si rivedono dipinti simili putti con gambe penzoloni sulla trabeazione. La decorazione è essenzialmente ferrarese, anche per quella certa commistione di metalli e di marmi, e dimostra nell'architetto un vero talento pittorico. Il Peruzzi è più clas-

[1] Arch. di Stato in Modena. — *Zornale de Ussita*, 1489, *n. n. n.*, a c. 28, in un elenco di salariati: « A m° Erchules de Grandj depintore L. zinquanta m. contanti a luj (24 Dic.). — L. 50. 0. 0.

[2] Cittadella, *Memorie*, ecc., a c. 589; *Documenti ed illustrazioni*, ecc., p. 340-342.

[3] Id., *Memorie*, ecc., p. 422.

Digitized by Google

sico, e non presenta nè quella libertà di forme e quell'abbondanza di forme decorative, nè simili interruzioni fantastiche degli eleganti profili architettonici.

È probabile anche che Ercole Grandi abbia fornito il disegno delle candeliere più antiche che ornano il palazzo dei Diamanti, perchè in alcune figure sembra di dovere riconoscere il suo spirito, la sua eleganza, la riquadratura speciale delle sue teste. Questo ammesso, Ercole Grandi si innalza fra i maestri ferraresi per la versatilità dell'ingegno felice, e può dirsi il solo che abbia stampato sull'architettura ferrarese un'impronta caratteristica e forte.

Al servizio degli Estensi, come abbiamo detto, Ercole Grandi si ritrova nel 1495; ed è appunto in quest'anno che gli vennero dispensate otto braccia di raso verde, di panno morello e di altre stoffe, in acconto del suo salario. [1] Così nell'anno seguente; [2] e non troviamo più documenti intorno al pittore che avvenuta la morte di Ercole I; e allora, insieme con altri della nuova generazione pittorica ferrarese, insieme col Mazzolino, lavorò nelle stanze della duchessa Lucrezia Borgia in Castello e nella guardaroba estense. [3] Ma ne' periodi 1489-95 e 1496-1506, ove applicò il giovane pittore l'attività sua? Forse, in quel primo periodo, fu condiscepolo a Bologna di Timoteo Viti, nello studio del Costa e del Francia; ma regna una grande incertezza nel determinare le opere del Grandi appartenenti al quattrocento.

Una di esse sarebbe un'anconetta che si vede nella collezione Santini a Ferrara. È un quadretto limitato da due colonnette, su cui si stende un arco intagliato e dorato. Vedesi per entro il Crocefisso, e ai lati Maria e San Giovanni in piedi; e nell'arco, Dio Padre. Dietro al terreno verde, degradante in giallo, vedesi la maremma, con qualche alberetto qua e là; e nel lontano, case, castelli, torri azzurrine. Il colore delle carni delle figure è chiaro, e nelle loro teste si riscontra una caratteristica, propria anche di figure d'un altro quadro che la moderna critica assegna al Grandi, cioè un naso affilato, ad angolo assai acuto, e che non sembra posto simmetricamente in mezzo alla faccia.

L'altro quadro sarebbe quello che ancora nella Galleria di Ferrara viene ascritto a Timoteo della Vite. Nella guida manoscritta del Brisighella, la più antica che si abbia a Ferrara, era detto del Francia; [4] lo Scalabrini lo disse [5] opera diligentissima di Michele Coltellini, ma creduta del Cicogna(?). Il Frizzi lo dichiarò d'ignoto pennello; [6] l'Aventi accennò come alcuno l'ascrivesse a Niccolò Rondinello, [7] ma la rondine che si vede nel dipinto era la gran ragione dell'attribuzione; Napoleone Cittadella poi riferì come fosse ascritto al Cotignola e al Francia, e da taluno invece alla scuola peruginesca. [8]

[1] Arch. sudd. — *Memoriale*, 1495-1510, *t. t. t.*, a c. 85: « 1495. IIJ di agosto. Nota di salariati che debbono per panni avuti.... m.^{ro} Hercule di grandi depinctore braza 8 di raso verde a duc. 1 $^1/_2$ per braza - L. 27. 16. 0. — M.^{ro} Hercule depinctore raso torchino braza 2 - L. 10. 5. 0. — M.^{ro} hercule depinctore damasco negro braza 5 - L. 25. 12. 6. » — E a c. 22: 1495. Marti adi XVIJ de Marzo. Mr Hercule di grandi depintore per conto de sue page de dare adi dicto lire trenta quatro a s. diexe m. le quale per lui de commissione del Mag.^{co} generale factore se fano bone a m.^{ro} zoane maganza drapiero per lo precio de braza sei de panno morello de grana de. 80. bagna et circa et per dicto m.^{ro} zoane se fano boni in sue gabelle del anno presente. 1495. come appare boletino de man de dicto zoanne maganza cum mandato de mano de Bonfiolo bagaroto de dì. XII. del presente signato in debita forma et messo in filza e posto che dicte gabele debiano havere — L. XXXIIIJ.° s. x.

[2] Arch. sudd. — *Memoriale della camera*, 1496, *u. u. u.*, a c. 104. In questo registro Ercole Grandi vien detto semplicemente *m° hercule depintore;* ma la nota è in data 3 di agosto, cioè posteriore alla morte di Ercole Roberti. Supponiamo quindi che si tratti del Grandi. Potrebbe, è vero, esser quello un conto arretrato; ma già, sin dal primo di luglio di quell'anno, trovasi indicata una partita riferentesi all'altro, e nello stesso memoriale, a questo modo: « olim m° Hercule de Roberti depintore. »

[3] Id. — *Libro delle Partide*, 1505, a c. 102, 104, 107, 109, 111, 117, 159, 161, 174, sotto le date 29 agosto, 12, 19 e 26 settembre, 3 e 10 ottobre, 7 novembre 1506; 12 e 19 giugno, 7 agosto 1507.

[4] Ms. della biblioteca comunale di Ferrara.

[5] *Chiese di Ferrara.* Ferrara, 1773, p. 303.

[6] *Guida del forestiere per la città di Ferrara.* Ferrara, 1787, p. 127.

[7] *Il servitore di piazza.* Ferrara, Pomatelli, 1838.

[8] *Indice Manuale delle cose più rimarcabili in pittura, scultura, architettura della città e Borghi di Ferrara.* Ferrara, Taddei, 1844.

Digitized by Google

Chi ne fece autore Timoteo della Vite fu il Laderchi,[1] il quale lo riteneva della scuola del Perugino, ma ad ascriverlo a Timoteo fu mosso da Gaetano Giordani, il quale asseriva di « avere trovato scritto (?) in antiche memorie » quel nome. Ma noi non vi prestiamo fede, e solo nel paesaggio del quadro troviamo qualche reminiscenza umbra.

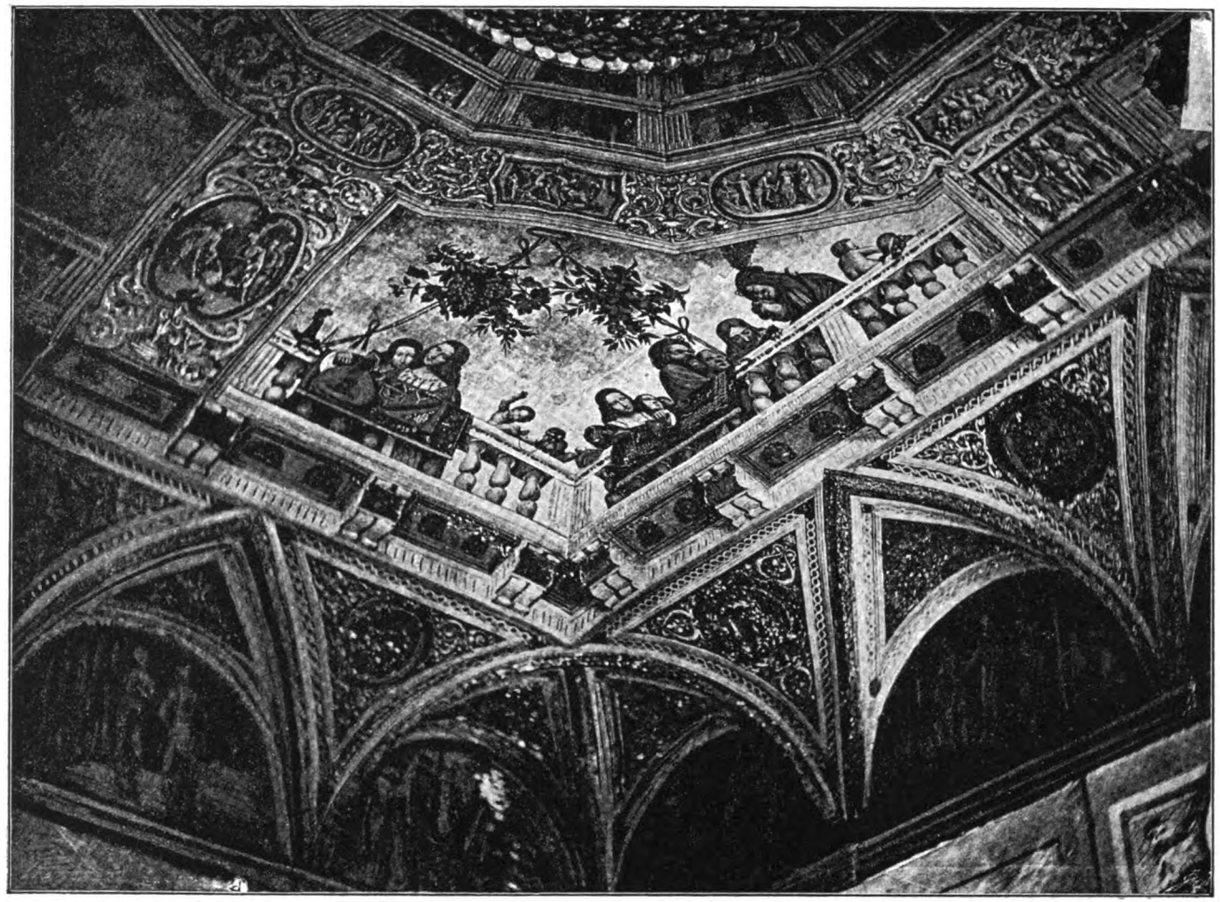
La valle maremmana si stende tra colline, simmetricamente disposte dai due lati e unentisi nel dinanzi a semicerchio: verdi e giallognoli i colli nel dinanzi, si fanno azzurri e grigi nel lontano; e la valle azzurrina potrebbe esser lago, maremma o insenatura di mare inoltrato con curve ellittiche fra le montagne; ma in parte non è che terra, poichè passeggia a piedi asciutti una piccola figura nel mezzo del piano, Santo Zosimo che interrompe la poetica quiete del paesaggio. La piccola figura guarda a Santa Maria Egiziaca, che è trasportata in alto da angioli, e poggia i piedi sur una nube che, a guisa di assicella, le si stende sotto. La Santa con le mani giunte volge gli occhi al cielo divotamente. Intorno angioli la reggono, e le fanno corona, o con un ginocchio sulle nubi s'inchinano alla Santa che s'innalza al cielo. La testa della beata è rettangolare, come quella delle figure della *Pietà* nella Galleria di Ferrara, opera di Ercole Grandi; le nocche delle falangi medie, nelle dita dei putti, sono assai rilevate, come nelle mani delle figure della *Pietà* medesima. I monti nel dinanzi hanno lo stesso contorno tagliente, come il masso che sostiene la croce nel quadro Santini. Ne' due quadri, lo stesso strano fondo azzurrino, gli stessi alberi laterali con la chioma a mo' di una palma, lo stesso cartellino bianco anepigrafo nel dinanzi. Sino a prova contraria, noi riteniamo che questi due quadri, come pure il San Rocco a mani giunte e il San Sebastiano legato all'albero, figure intere della collezione Barbi-Cinti a Ferrara, provenienti dalla chiesa di Santa Maria della Consolazione, appartengano ad Ercole Grandi, e siano il suo esordio di pittore. Quel suo sentimento idealistico del paesaggio, quel suo amore per la viva natura, rivelato dal coniglio, dalla tortorella, dalla rondine che si vedono nel dinanzi del quadro di Santa Maria Egiziaca, rimase nell'arte del Grandi, cosicchè negli aggraziati piccoli presepi dell'Ateneo e della collezione Lombardi in Ferrara, si rivedono quei piccoli fondi di monti, di alberi, di mare tutto nuotanti nell'azzurro.

L'opera principale, a cui dovette attendere Ercole Grandi, al principio del secolo XVI, fu l'ornamento del soffitto d'una sala nel palazzo ora Scrofa-Calcagnini. Il palazzo è quello stesso che i Costabili eressero, secondo quanto viene supposto, per Ludovico il Moro. In mezzo al soffitto, sta un rosone ad intagli dorato, e all'intorno girano lacunari dipinti di forma dodecagona, simulanti aperture del cielo, e limitati da una fascia con figure in tante tabelline a monocromato, e imitanti antichi bassorilievi. All'intorno una zona di cielo azzurro, e all'ingiro della volta un poggiuolo, motivo improntato dal Mantegna, dalla *Camera degli Sposi*, nella reggia dei Gonzaga, ma tradotto e sviluppato con una grandiosità mirabile. Tappeti orientali di diverse foggie, con ricami e frangie si stendono giù dal parapetto, da cui sporgono figure di donne con istrumenti musicali, fanciulli con scimmie, buffoni, una donna coronata di fiori che guarda giù nella sala, suonatori d'arpa, putti con grappoli d'uva, al di sotto d'un melograno fiorito, una madre col pargolo in braccio appresso a due donne di età avanzata; e poi buffoni, cortigiani, signori col manto di armellino, cantori, suonatori e donne bionde. È la vita gaia del Rinascimento in un quadro meraviglioso, ove un altro poeta co' pennelli ritrasse la Ferrara del Boiardo e dell'Ariosto. Attorno alla volta si rincorrono archetti, dalle cui vele si mostrano teste di personaggi; e nelle lunette, quattro per ogni parete minore e sei per ognuna delle maggiori, sono rappresentati fatti mitologici, ove specialmente si distinguono Vulcano, le tre Grazie, e Pallade, Venere e Giunone.

Il soffitto era attribuito a Benvenuto da Garofalo, secondo l'uso ferrarese di ascrivere a questo tutte le decorazioni del cinquecento; ma Napoleone Cittadella ebbe in sospetto l'attribuzione, e finalmente il Morelli ne indicò Ercole Grandi come autore. La giustezza dell'attribuzione è evidente: sono sempre le stesse teste alquanto rettangolari di quel pittore, sempre lo stesso suo modo di drappeggiare, sempre quella stessa dolcezza di visi, quella sua finezza nella ricerca de' parti-

[1] *Di un dipinto di Benvenuto Tisi da Garofalo staccato dal muro in Ferrara.* Descrizione del conte Camillo Laderchi. Ferrara; Taddei, 1843.

Digitized by Google



SOFFITTO DI UNA SALA NEL PALAZZO ORA SCROFA-CALCAGNINI A FERRARA
(dipinto da Ercole Grandi)

Digitized by Google

colari. Il Garofalo, confrontato al Grandi, sì per originalità e varietà di forme, come per profondità d'espressione, vivacità e forza di colorito, gli è di molto inferiore. In un soffitto del Seminario di Ferrara, vedesi del Garofalo lo stesso motivo di decorazione prescelto dal Grandi con quella certa apertura di cielo e le figure che guardano all'ingiù, ma quegli resta, al paragone del Grandi, meschino e freddo. Là nel soffitto del palazzo Costabili il nostro pittore era al suo meriggio, come lo era nell'ancona dell'altar maggiore dell'Oratorio della Scala, passata poi nella collezione Strozzi, e da questa alla Galleria Nazionale di Londra. Forse Ercole Grandi fece quelle pitture poco dopo che Raffaello dipinse la Santa Cecilia, perchè nel soffitto si vede una testa femminile, che tiene una grande somiglianza, certo non causale, con la Maddalena del quadro raffaellesco.

L'ancona della galleria di Londra rappresenta la Vergine in trono col bambino Gesù, forte e bello, ritto sul suo ginocchio destro, in atto di benedire. Ai lati del trono, San Giovanni, umile e divota figura di apostolo, e San Giorgio, giovane guerriero di signorile eleganza, con una mano al fianco, e con l'altra posata sul lungo spadone, in modo da fare arco coll'indice e il pollice. Sul capo della Vergine si stende un'arcata con finissimi ornati; e ne' pennacchi, entro medaglioni, sono dipinti la Vergine e l'Arcangelo annunciatore.

Nella base del trono, piccoli fregi eleganti a chiaroscuro, due teste con turbanti, Adamo ed Eva su fondo dorato a mosaico. Nel piedistallo, in piccole figure, *la Presentazione di Gesù al tempio, la Strage degli Innocenti, il Sacrifizio d'Abramo* e altre sacre istorie.

Altri quadri si trovano del Grandi, nelle Gallerie pubbliche e private, e sono ascritti al Costa e talora anche al Francia, quantunque il Grandi, se in qualche modo li ricorda, abbia tuttavia una propria e franca individualità.

A Roma, nella Collezione Corsini, vi è un grazioso quadretto, che rappresenta San Giorgio in atto di uccidere il drago: San Giorgio ha una bella testina, ripiegata, divota, che risente del Francia, e manca dell'ardire, della robustezza degli armigeri del quattrocento trasformati nel Santo cavaliere; ma calmo e sicuro di sè egli guarda al mostro, alzando le spalle. Il cavallo con una grossa testa, bardato di rosso, non si spaventa accostandosi al drago, color di lucertola, con occhi e bocca schizzanti fuoco; ma quetamente si erge sulle zampe posteriori. Ginocchioni la regale donzella attende di esser liberata, e prega: i suoi capelli scintillano, un cordoncino ne traversa dirittamente la fronte: nulla scompone la bella figura piena di fede. Sulla coscia del cavallo sta il monogramma dell'artista, noto già per quello di Ercole da Ferrara, nel secolo scorso, al canonico Crespi, il quale, precorrendo la moderna distinzione della critica tra Ercole Roberti e il Grandi, notava come quel quadretto non avesse relazione con la predella di San Giovanni in Monte di Ercole da Ferrara, acquistata dall'Elettore di Sassonia Augusto III.

Nella Galleria del Campidoglio vi è un ritratto gentilissimo di giovinetta, ascritto a Giovanni Bellini (n. 207), ma che tiene molti caratteri dell'arte di Ercole Grandi, nessuno di Giambellino. La donzella di aspetto melanconico, ha un libriccino grazioso nella destra: dietro a lei vedesi un paesaggio azzurrino, come di consueto nei quadri del Grandi. Nulla ci è noto sulla donna rappresentata nel ritratto; ma giova qui ricordare che Ercole da Ferrara (e più probabilmente il Grandi che il Roberti) ritrasse l'effigie della bella di Antonio Tibaldeo, cosa che gli attirò il convenzionale rimprovero in versi del poeta, il quale trovava la bellezza della donna sua non traducibile dal pennello, fosse pure Zeusi od Apelle il pittore, e innamorato cantava:

Solo il cor mio sa farla com'è bella. [1]

[1] Ecco il sonetto:

Qual fu il pittor sì temerario e stolto
Che ritrar volse la tua forma in carte?
Che Zeusi, e Apel, ch'inteser sì ben l'arte,
E che hanno il pregio a tutti gli altri tolto,
Imitar non saprian del tuo bel volto
Col suo disegno pur la minor parte,
Nè si confideria di nuovo farte
Essa natura, benchè possa molto:
Sicchè non dar fatica alla pittura,
Se sei un Sol, non ti fare una stella,
Non ha in carta il suo onor la tua figura:
Solo il cor mio sa farla com'è bella,
Che se di fuor potesse per ventura
Mostrarla; udresti ognun gridar: gli è quella.

Digitized by Google

Una serie di otto quadri a tempera di Ercole Grandi, rappresentanti fatti dell'antico testamento, si trovano qua e là dispersi in diverse collezioni, dopo la vendita della galleria Costabili. Due se ne vedono nella collezione Layard in Venezia, rappresentanti l'uno Mosè che guida gli Israeliti nel deserto, l'altro il popolo d'Israele in atto di raccogliere la manna; un terzo molto guasto è posseduto dal senatore Morelli, e rappresenta Caino in atto di uccidere Abele; gli altri si trovano nella collezione Visconti-Venosta in Milano. Queste tempre sono di poco anteriori alla pittura del soffitto del palazzo Costabili, e fra tutte, per genialità di composizione e per istato di conservazione, va segnalato quello rappresentante gli Israeliti che s'incamminano pel deserto, ove dietro alle severe figure dei capi, vedesi seguire in lunga fila il popolo, e alcune graziose fanciulle intessere danze.

Il Layard conserva anche un quadrettino del Grandi, rappresentante la Vergine col bambino Gesù sulle ginocchia, seduta in un trono tutt'ornato di minutissimi bassorilievi. A destra e a sinistra del trono, stanno due santi monaci con gigli in mano, e nel dinanzi, sulla base, sta accoccolata una bertuccia.

A Ferrara, nella Galleria, si mostra come opera di Ercole Grandi *il martirio di San Sebastiano,* una nobile pala d'altare proveniente dalla chiesa di San Paolo di quella città, con ritratti finissimi e pieni d'espressione della famiglia Mori. Certo che ad Ercole Grandi si avvicina più che a qualunque altro pittor ferrarese, ma non rileviamo in essa tutti i caratteri che siamo usi di riscontrare in lui. Forse fu una delle ultime opere della sua mano; e se così, anche tardi il pittore ritenne le forme castigate dei primi tempi, e lo spirito della Decadenza non sconvolse le sue forme dolci e tranquille.

Come ultima opera dell'artista, a torto, viene indicata *la Pietà,* già del conte Zeloni, ora del comm. Blumenstihl in Roma, con la scritta E · GRANDI · F · M·D·XXXIIII, che giustamente il senatore Morelli notò come apocrifa. Il quadro proviene dalla chiesa di San Domenico in Ferrara, [1] donde passò nelle mani di Cesare Cittadella e di G. A. Testa, e da questo al conte Zeloni. Non sarebbe possibile che nel 1534 un pittore dipingesse ancora come si usava verso la fine del quattrocento; e quella scritta fu piuttosto messa colà da alcuno che volle serbare ricordo del nome del pittore e del tempo approssimativo in cui visse. Anzi sembra che, conoscendo la lapide sepolcrale di Ercole Grandi recante la data MDXXXV, l'autore dell'iscrizione per non segnare sul quadro l'anno della morte dell'artista, vi apponesse quello dell'anno immediatamente anteriore. Il cognome Grandi già nel cinquecento, era dato tanto all'uno che all'altro Ercole di Ferrara, cosicchè, sin dal tempo del Vasari, i due pittori divennero un sol uomo, e al principio del seicento il ferrarese Superbi, nel suo *Apparato,* [2] non fece cenno che di Ercole della famiglia Grandi. Perciò non si distinsero più le opere di Ercole Roberti, autore del quadro del sig. Blumenstihl, da quelle di Ercole Grandi; onde colui che appose la iscrizione al dipinto non avrebbe mai creduto di cadere in errore, mettendo il cognome di Grandi ad Ercole da Ferrara. Tutto si era confuso; gli accenni ad Ercole Roberti nella cronaca rimata di Giovanni Santi con l'elegia latina dedicata ad Ercole Grandi da Daniello Fini; [3] la discendenza artistica dell'uno con quella dell'altro, cosicchè

[1] In un inventario autografo dei quadri posseduti da Don Cesare Cittadella, inserto nel volume 170 delle Miscellanee della Biblioteca Costabiliana, si legge:

« Grandi Ercole da Ferrara. — Pala grandiosa sopra una gran tavola che esprime il Signore morto con le Marie, S. Gio. ed altri personaggi, nobile architettura all'indietro, in cornice alla romana, rinomata da' nostri antichi scrittori, esistente una volta in S. Domenico. »

Il Cittadella divenne assai tardi possessore del dipinto, non avendone fatto menzione nel suo Cat. del 1784.

[2] *Apparato degli huomini illustri ferraresi.* Ferrara, 1620.

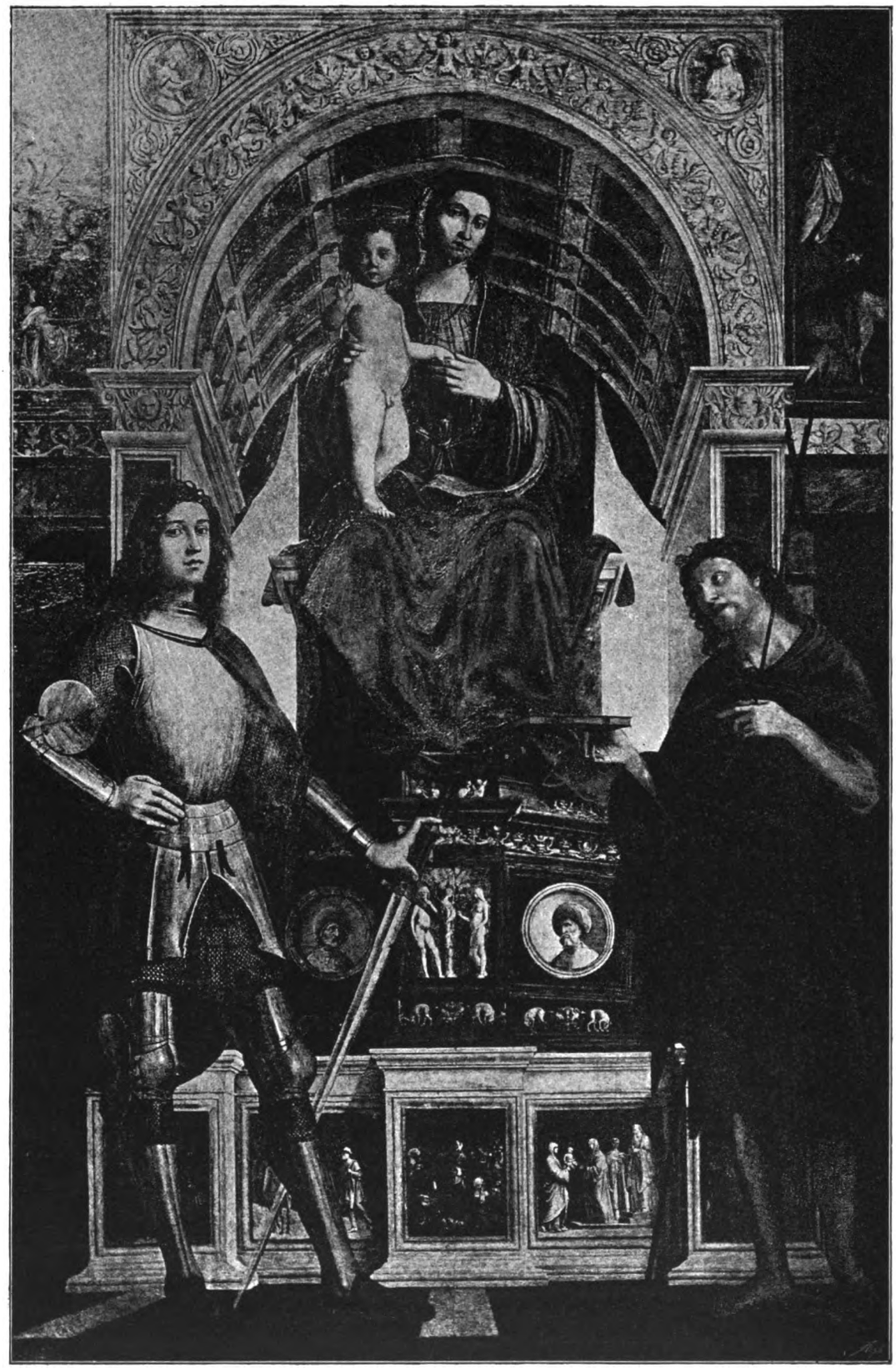
[3] Dall'originale che si conserva nella Biblioteca del Comune di Ferrara. Cod. 358, classe I, p. 20.

In laudem HERCULIS GRANDII *pictoris rarissimi.*

Pictorum prisci narrant monumenta poetae
Persimili veris picta magisterio
Decepisse viros, volucres, animalia, pictum
Credula dum vivum turba putaret opus.

Fecit idem nostri pictura novissima Grandii
Quæ veterum formis anteferenda fuit.
Qui nubes, pluvias, agitata tonitrua ventis
Pinxit, et armato fulmina torta Jovi.

Digitized by Google



ANCONA DELL'ALTAR MAGGIORE DELL' ORATORIO DELLA SCALA A FERRARA
(ora nella Galleria Nazionale di Londra — Opera di Ercole Grandi)

Digitized by Google

il Vasari avvicina il nome di Ercole al Mantegna dapprima, e lo fa creato dal Costa dipoi. E ciò, nonostante che Giovan Filotteo Achillini nel *Viridario,* poemetto pubblicato nel 1513, cantasse *il doppio Ercole!* [1] Confuse furono perfino le iscrizioni sepolcrali; e il Baruffaldi ne riportò due, come dedicate a uno stesso pittore, probabilmente guastandole in parte, per metterle in qualche modo d'accordo. Ma oggi la critica d'arte, mercè nuovi documenti [2] e uno studio più approfondito dell'opera dei due Ercoli, li addita quasi come personificazione di due diverse generazioni artistiche di Ferrara. Quattrocentista il primo, focoso e drammatico; cinquecentista il secondo, delicato e nobile maestro.

ADOLFO VENTURI

Et noctis tenebras, et veri splendida solis
Lumina, terrarum quidquid et orbis habet.
Illius in tabulas hominum reserata videres
Ora loqui, labris egrediente sono:
Sudorem facie, lacrymis, suspiria, motus,
Et tremulos nutus ferre senile caput.
Quadrupedes, volucres, pisces, mare, flumina, montes,
Omnia quæ veris aequiparanda forent.
Currere per campos armenta simillima vivis,
Carpere lanigeras fertile gramen oves.
Cursibus et Lepores fruticosa requirere lustra,
Quom celeres fugiunt lata per arva canes:
Per nemus ire lupos, per prata virentia damas;
Mobilibus pisces nare videntur aquis.
Saepe canis pictum latravit vivus in Ursum,
Et timuit pictum saepius Agna Lupum;
Hinnit equæ sonipes deceptus imagine falsae
Carpitur et pictae taurus amore bovis.
Mugiit in vituli lactentis vacca figuram,
Ad volucrem pictam vera volavit avis.
Si puerum celebris pinxisset Zeuxidis, illum
Viva racemiferam pertimuisset avis.
Si foret herculea facies Agamenonis arte
Picta, Timanteum non latuisset opus.
Linea Protogenis crevisset quarta tabellae
Tempora si nossent Herculis illa manum:
Concolor effigies Veneris perfecta maneret,
Solus Apelleum si tetigisset opus.
Iuppiter et nostro timuisset ab Hercule pictus
Ora tridentifero nobiliora deo.
Prisca igitur Grandi cedant monumenta figuris
Corpore quae picto vivida membra tenent.

È riprodotta quest'elegia anche nel Gualandi. *Memorie,* 1844, serie V, p. 67.

[1] Le parole dell'Achillini furono anche riprodotte dal Malvasia nella *Felsina pittrice* e dal Bumaldo nella sua *Minervalia Bonon. civium anamedata, seu Bibliotheca Bononiensis* (Bononiae, 1642), a c. 242. « Hercules unus & alter Pictores ambo Bononienses Cives, & in arte admirandi, cum à duriori antiquitate non parum recesserint, delicatula effigiabant corpora, non agrestia, durave, veluti *Iapetho Sata;* unde Achillinus in Virid. *Il doppio Hercole, e seguon più gentili;* videatur Leand. Alb. in descr. It. p. 135 & an Hercules dictus communiter de Ferraria fuerit unius ex istis duobus, nec ne, de qua re valde ambigo, &c. »

[2] Il Barotti (*Pitture e sculture* ecc. *di Ferrara,* 1770) già considerò come più di un Ercole dovesse esser vissuto perchè un sol uomo avrebbe avuto una straordinaria longevità. Cesare Cittadella produsse per primo un documento riferentesi ad Ercole Roberti (*Catalogo* ecc. 1782, t. IV, p. 310), ma quello rimase inosservato; e il Gualandi (*Memorie,* serie V) segnalò le parole del Barotti, indicandole degne di ricerca e di studio. Napoleone Cittadella finalmente trovò documenti da cui apparve che Ercole *seniore* aveva il cognome di Roberti, ed era figlio di Antonio; mentre Ercole *junior* era de' Grandi, e figlio di Giulio Cesare. Però egli non seppe applicare le sue scoperte, e meglio dell'erudito, le intesero gli storici Crowe e Cavalcaselle, Morelli ecc. Come causa d'errore, rimaneva l'indicazione della data 1512 o circa, come quella della morte di Ercole Roberti; ma noi riescimmo a trovare la sicura, irrefragabile prova che nel 1496 era morto (v. Der Kunstfreund. *Das Todesdatum Ercole's de' Roberti.* Berlin, 1886); e così meglio si può distinguere l'uno dall'altro Ercole.

Digitized by Google

LE DEMOLIZIONI IN ROMA

IL PALAZZO ALTOVITI

Il palazzo Altoviti sulla piazza di Ponte, che fu detta pure Altoviti, un de' pochi in Roma che non sia mai uscito dal possesso della famiglia che lo edificò, ormai quasi raso al suolo, non è più che un cumulo di macerie. Esso è stato demolito pei lavori del Tevere. Mentre scrivo, resta ancora in piedi l'elegante loggia sul fiume; fra pochi giorni non resterà più neppur quella. Non rimane che farne un po' di necrologia.

Murata nelle pareti d'un piccolo cortile del palazzo, a cui si accedeva dal portone verso San Giovanni de' Fiorentini, si leggeva, scolpita in marmo, un'iscrizione che è stata riprodotta più volte, ma sempre imperfettamente:

BINDUS ANTONII DE | ALTOVITIS NOBILIS ET | MERCATOR FLORENTINUS | DOMUM AB EJUS GENITORE | EMPTAM RESTAURAVIT | ANNO D. MDXIIII | REGNTE LEONE X POT. MAX. | PONTIFICATUS SUI ANNO I.

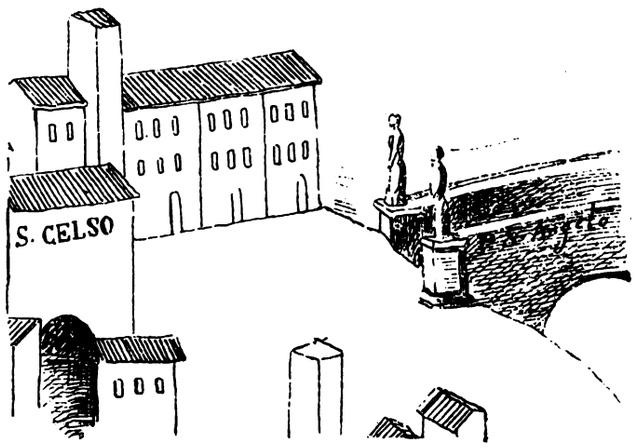
Sarebbero dunque 374 anni di vita, età, per un palazzo, non troppo lunga; ma veramente sono anche meno, poichè solo più tardi esso fu ridotto nella sua ultima forma. Nel luogo già occupato dal palazzo Altoviti, furono un tempo tre case, una delle quali, verso San Giovanni de' Fiorentini, munita di torre, che indica famiglia nobile. Questa è la casa che fu comprata da Antonio nel 1440, forse con altre casette contigue, e restaurata nel 1514 da Bindo Altoviti. La recente demolizione ne ha messo a nudo il pianterreno, costruzione del secolo XV, con volte a lunette e uno stemma scolpito sugli architravi di due porte. [1] Sapevamo già che qui presso avevano un tempo le loro case i Cinquedenti e i Bonadies: [2] ora lo stemma ci rivela che la casa comprata da Antonio e restaurata da Bindo, era quella dei Bonadies. Il palazzetto, dopo il restauro di Bindo, doveva avere il portone nel mezzo, e cinque finestre; ma quando, sotto Paolo III, fu aperta la via Paola, un angolo del palazzo fu tagliato, e una finestra piegò sulla nuova via. Più tardi Bindo compró le altre case verso

[1] Lo stemma ha quattro lune montanti, in tre file: due nella superiore, una in quella di mezzo tenuta da due zampe, e una nella inferiore. Esso si trova in una collezione di stemmi delle famiglie nobili romane, posseduta e comunicatami gentilmente dal signor Leone Nardoni.

[2] Vedi P. ADINOLFI, *Il canale di Ponte*, p. 55. Narni, Gattamelata, 1860.

Digitized by Google

il Tevere che in parte demolì per prolungare il suo palazzo, che così ebbe due ingressi diversi. [1] Nel 1550, quando fu eletto papa Giulio III, il palazzo non aveva ancora la forma in cui fu colto da morte violenta; [2] ma in alcuni affreschi dipinti nel terzo piano delle Loggie in Vaticano poco dopo il 1580, troviamo già il palazzo colle finestre quadrate del mezzanino, e la loggia superiore sorretta da pilastrini binati d'ordine composito: senonchè la loggia allora era aperta. La facciata dunque sulla piazza di Ponte, nella sua forma definitiva, appartiene al trentennio fra il 50 e l'80. Il lato verso fiume non corrispondeva in gran parte alla facciata, ma era un racconciamento di costruzioni anteriori: esso conservava tracce di graffito simulante la costruzione a piccoli rettangoli di tufo, come usava sul finire del secolo XV e sul cominciare del successivo. Dall'angolo del palazzo Altoviti al ponte si stendevano delle piccole botteghe appartenenti agli Altoviti, ai quali, a titolo di pubblica utilità, furono tolte nel 1671 dalla Camera Apostolica. [3]



PROSPETTO DELLE CASE DOVE POI SORSE IL PALAZZO ALTOVITI
(dal Panorama di Mantova) [4]

Bindo Altoviti non fu solo il mercante e banchiere che col commercio e cogli appalti del sale e delle dogane accrebbe a dismisura la fortuna paterna, e che potè prestare ingenti somme, senza alcun interesse, al duca Carlo di Savoja assalito dagli eretici svizzeri; ma egli seppe anche legare il suo nome alla storia artistica e politica del suo tempo. Lui giovane ritrasse Raffaello nella bella tela ora conservata nella galleria di Monaco, e che si credette lungamente rappresentare Raffaello stesso, e le sue fattezze da vecchio ci son conservate dal busto in bronzo di Benvenuto Cellini e da una medaglia attribuita da alcuni allo stesso Cellini, da alcuni a Michelangelo; altri ritratti

[1] Dice il PASSERINI, *Genealogia e Storia della famiglia Altoviti*, p. 55 (Firenze, Cellini, 1871), che Bindo atterrò alcune case per rendere più spaziosa la piazza avanti al palazzo: pare piuttosto che le demolisse per estendere il suo palazzo.

[2] In altro numero spero di poter riprodurre la facciata del palazzo qual'era a quel tempo, e quale si vede in un quadro che si conservava in una sala del palazzo Altoviti.

[3] PASSERINI: *La famiglia Altoviti*, p. 55. — L'ADINOLFI, nel *Canale di Ponte*, p. 55, narra che il palazzo Altoviti, venendo troppo innanzi al Castel Sant'Angelo, da Paolo IV fu fatto demolire; e cita in testimonio l'opera *Civitates orbis terr.* di G. BRAUN e F. HOGENBERG, 1572. Veramente, nei tre volumi di quest'opera non mi è riuscito di trovar nulla; ma forse Paolo IV, per provvedere alla difesa della città, al tempo della guerra degli spagnuoli, avrà fatto demolire le botteghe, che poi, cessata la guerra, saranno state ricostruite. Esse si vedono, in muratura però e non di legno come dice il Passerini, nelle vedute di Roma del Du Perac (1575) e in altre antiche stampe.

[4] Questo panorama, pubblicato dal ch. De Rossi, fu eseguito certamente dopo il 1534, anno in cui furono messe a capo di Ponte Sant'Angelo le statue di San Pietro e San Paolo in luogo delle cappellette che prima c'erano; ma, come ha ben dimostrato il De Rossi, nel resto esso è copia d'un panorama del secolo XV.

Digitized by Google

ne fecero Cecchino Salviati e Santi di Tito. Per lui Raffaello dipinse la Madonna dell'Impannata, Michelangelo gli donò il cartone dell'ubbriachezza di Noè servitogli per gli affreschi della cappella Sistina, e disegnò per lui una Venere, che colorì poi Giorgio Vasari: il quale dipinse nel suo palazzo e nella villa in Roma, e per lui eseguì la migliore delle sue opere, cioè la Concezione di Maria, che è a Firenze sull'altare della cappella degli Altoviti nella chiesa de' SS. Apostoli; Jacopo Sansovino gli donò il modello della sua statua di San Giacomo eseguita pel Goritz nella chiesa di Sant'Agostino in Roma, e gli diè il disegno di un ricco camino, eseguito poi nel suo palazzo a Firenze, e ornato di fini bassorilievi da Benedetto da Rovezzano.

Splendido amico dell'arte e degli artisti, Bindo merita un posto onorato nella storia politica del suo tempo per aver soccorso generosamente di danaro la sua patria combattente contro i Medici, e aver poi adoperato tutte le sue forze, benchè senza frutto, a scuotere il loro giogo tirannico. Egli scelse a sua impresa un toro che spezza il giogo, e il suo palazzo divenne il ritrovo de' fuorusciti fiorentini, che da esso ebbero largo aiuto alle loro imprese infelici. Invano Alessandro de' Medici tentò amicarselo eleggendolo nel 1532 a far parte del Consiglio dei duecento e nominandolo console in Roma della nazione fiorentina: quando Lorenzino l'ebbe ucciso, egli s'affrettò a scrivergli mandandogli duecento ducati, ed esortandolo a riparare, come a luogo sicuro, alla Mirandola; [1] e suo figlio Giambattista mosse poi, cogli Strozzi e co' fuorusciti, all'impresa che finì a Montemurlo. L'astuto Cosimo, stimando pericolosa l'inimicizia d'un uomo di tanta ricchezza e autorità, prese anch'egli ad accarezzarlo, ma inutilmente. Morto Paolo III, da cui Bindo era protetto, Cosimo credè giunta l'ora della vendetta, e nel 1552 ne dimandò la consegna al suo successore Giulio III, sotto pretesto che Bindo sparlasse ingiuriosamente di lui: ma vogliono che Giulio gli facesse rispondere: — A Roma tutti parlano liberamente: se dovessi scacciare tutti quelli che sparlano di me, dubito che resterei un principe senza sudditi. — Scoppiò la guerra di Siena, e Bindo, già vecchio, vi si cacciò dentro con impeto giovanile. « In Roma, (scrive uno storico contemporaneo amico de' Medici [2]) pubblicamente dicevano che tremila di loro venivano al soccorso di Siena, e di là a Fiorenza. Fra i quali ve n'era uno chiamato Bindo Altoviti, fiorentino ricchissimo, che con una gran rettorica tirava a sè tutta quella gioventù fiorentina di Roma, facendoli dichiarare nemici del Duca, e che presto vedrebbono in libertà la loro patria, avendo il Re di Francia per loro protettore e per loro Generale Piero Strozzi. Aveva Bindo Altoviti un figliuolo chiamato Gio. Battista, molto eloquente, che per tirare alla sua devozione quella gioventù era ottimo, mostrando che quello faceva suo padre ed egli ancora, che avevano da perdere, molto meglio lo potevano fare loro, che avventuravano il poco per il molto. » Il conte Balduino, per commissione di Cosimo, domandò a Bindo se fosse vero ch'egli secretamente armasse e assoldasse gente contro di lui; « Et egli rispose che tutto era vero, e co' aggiunta non piccola, e che egli era il capo; e haver pagato in più tempi buona somma d'imposizioni in Firenze, dove di suo vi restava qualche cosa, et essere resoluto mettere la vita sua e de' figli per liberare la patria, e voleva giocare il restante a questo giuoco; e che li altri fiorentini ricchi di Leona, Venezia, Ancona e d'altri luoghi convenivano a l'onorata impresa. » Egli raccolse pertanto otto compagnie, con bandiere verdi, che denotavano speranza di liberare la patria. « Le bandiere, scrive il Montalvo, erano di taffettà verde, senza croce alcuna, ma sì bene nel mezzo un H dorato, sopravi una corona reale che significava Enrico Re di Francia, e intorno all'H vi erano queste parole: *Libertà delle città oppresse;* e all'incontro (nel rovescio) delle bandiere, in lettere d'oro, quel verso di Dante:

Libertà vo' cercando ch'è sì cara,
Come sa chi per lei vita rifiuta. » [3]

Il figlio di Bindo, Gio. Battista, si mise alla testa delle otto compagnie, fiore di gioventù

[1] *Genealogia e storia della famiglia Altoviti*, descritta da Luigi Passerini, p. 56. Firenze, M. Cellini, 1871.

[2] *Relazione della guerra di Siena*, di Don Antonio di Montalvo, pubblicata da Cesare Riccomanni, p. 37. Torino, tip. Vercellino, 1863.

[3] Narra il Segni (*Istorie fiorentine*, lib. XIV) che queste bandiere fossero donate ai fuorusciti dal Re di Francia.

Digitized by Google

VEDUTA DEL PALAZZO ALTOVITI

Digitized by Google

« armati tutti come tanti capitani », e a Buonconvento s'unirono a Piero Strozzi. Ma le speranze baldanzose durarono poco; chè, vinti nella battaglia di Marciano, molti de' fuorusciti furono condotti legati a Firenze, dove a parecchi di loro fu tronco il capo, e le bandiere verdi stettero per sei giorni appiccate alle finestre del palazzo di Cosimo, « per rallegrare il popolo » scrive il Montalvo. Gio. Battista Altoviti potè con parte de' suoi salvarsi entro Siena. Cosimo, che non poteva darsi pace del temerario mercante che senza ragione alcuna, e solo per liberare la patria, gli si era a viso aperto dichiarato ribelle, dopo avergli confiscato i beni che aveva a Firenze, che valevano più di 50 mila scudi, [1] di cui fece dono al capitano delle sue genti, il marchese di Marignano, confiscò pure, con decreto del dì 30 dicembre 1555, la dote di Fiammetta Soderini sua moglie, rea di non aver voluto abbandonare il marito dichiarato ribelle. Al figlio di Bindo, Antonio, eletto da Paolo III, fin dal 1548, arcivescovo di Firenze, non solo negò l'investitura, ma vietò l'ingresso in Toscana e pose le entrate della mensa vescovile sotto sequestro: solo venti anni dopo, e undici dopo la morte del padre, egli potè, per intercessione di Pio V, prender possesso della sua sede.

Ma torniamo al palazzo. Divenuto papa, nel 1534, il cardinale Alessandro Farnese col nome di Paolo III, Bindo che era suo familiarissimo, fece dipingere da Francesco Salviati sul prospetto della sua casa l'arme del nuovo pontefice « con alcune figure grandi ed ignude che piacquero infinitamente; » la quale arme, essendo poi andata male, vi fu rifatta di stucco.

L'Altoviti, condottosi nel 1540 a Camaldoli presso Firenze per trasportare a Roma de' grossi abeti per la fabbrica di San Pietro, vi avea conosciuto il Vasari che v'attendeva a dipingere; e piacendogli i suoi lavori, gli ordinò la tavola della Concezione per la sua cappella in Firenze nella chiesa de' SS. Apostoli, e lo invitò a Roma; dove condottosi il Vasari sulla fine dell'anno 1542, fece per lui una Deposizione che ebbe lode da Michelangelo, e fu da Bindo fatto conoscere al cardinal Ranuccio Farnese e ad altri dai quali ebbe diverse commissioni; nel 1544 poi tornò nuovamente a Roma e dipinse per l'Altoviti una Venere su disegno di Michelangelo. Nel 1550, eletto papa Giulio III, il Vasari venuto a Roma per l'apparato delle feste, andò a scavalcare a casa di Bindo, il quale in quell'occasione diede una splendida festa, rappresentando sul ponte Sant'Angelo la difesa del ponte d'Orazio Coclite. Finite le feste e terminati alcuni lavori, nel 1553 egli voleva tornarsene a Firenze, ma fu forzato da Bindo a restare in Roma per dipingergli due logge, una grandissima nella sua vigna, e l'altra « nel terreno della sua casa in Ponte, piena di storie a fresco; e dopo, per lo palco di un'anticamera, quattro quadri grandi a olio delle quattro stagioni dell'anno. » [2]

La fabbrica nell'interno, eccetto quella loggia o scrittojo, come lo dice il Cellini, non avea molto del palazzo, e per esser sorta in più tempi su vecchie case, mancava d'unità come del resto indicano i due portoni: verso San Giovanni de' Fiorentini la casa restaurata dei Bonadies, verso il fiume la costruzione in gran parte nuova. Passata la scala, di stile sangallesco, si trovava a pianterreno lo scrittojo di Bindo, colla volta del Vasari di cui qui diamo il disegno. Tre archi mettevano dallo scrittojo all'elegante loggetta sul fiume. Molti han creduto che la loggetta fosse architettura di Raffaello, ma l'esame dei balaustri e delle cornici la dimostra facilmente opera più vicina alla metà che ai principi del cinquecento. Da altri è attribuita al Vignola; ad ogni modo, così la sala come la loggetta dovette esser costruita poco prima che il Vasari dipingesse a fresco la volta; nè infatti par credibile, se la sala e la loggetta fossero state edificate vivente Raffaello, cioè prima del 20, che Bindo avesse aspettato più di trent'anni a far dipingere la volta.

La loggetta era ornata di leggiadre grottesche, ridotte in cattivo stato dall'umidità, che certamente non sono opera nè del Vasari nè della sua scuola. Sono da alcuni credute di Giovanni da Udine (m. 1564); ma per quel poco che se ne può vedere, pajono meglio avvicinarsi alle grottesche di Pierin del Vaga (m. 1547) in castel Sant'Angelo e altrove.

Nella volta dello scrittojo, il Vasari rappresentò nell'elissi di mezzo il trionfo di Cerere, e in

[1] Segni, loc. cit.

[2] Vasari: Descrizione delle opere di G. V.

Digitized by Google

LA VOLTA DELLO SCRITTOJO DI BINDO ALTOVITI

(dipinta dal Vasari)

Digitized by Google

due riquadri il Tevere e l'Arno, e nei pennacchi tra le lunette i dodici mesi dell'anno; forse volendo alludere alla mercatura de' grani e d'altri prodotti agricoli fatta dall'Altoviti. In compartimenti minori ritrasse scene di tritoni e giochi di fanciulli.

Le nicchie elittiche delle lunette un tempo contenevano antichi busti, due de' quali son ri-

TRIONFO DI CERERE NELLO SCRITTOJO DI BINDO ALTOVITI [1]
(dipinto dal Vasari)

masti fin oggi al loro posto; [2] in due altre nicchie erano due ritratti in marmo di personaggi di casa Altoviti che debbono essere Giovambattista, figlio di Bindo, vissuto fino al 1590, e Clarice Ridolfi sua moglie: nella nicchia di mezzo incontro alla loggia era un putto in atto di spezzare qualcosa che potrebbe essere un giogo, ed alludere all'impresa di Bindo. Le pitture della volta, che assai ricca e armonica produceva un gradevole effetto, hanno principalmente un valore decorativo: esse sono state distaccate, come pure gran parte della decorazione, e saranno forse rimesse su in altra sala in una delle fabbriche che sorgeranno nel Lungotevere. La famiglia Altoviti, con lodevole esempio, ha pensato a salvare quel tanto che si poteva della loggetta, e lo stemma all'angolo del palazzo che si vuole, non so con qual fondamento, fatto su disegno di Michelangelo.

[1] Delle fotografie della volta sono grato alla gentilezza della signora Vittoria Altoviti-Avila Toscanelli.

[2] Dal libretto di Ulisse Aldroandi, *Le statue di Roma* (Venezia, Giord. Ziletti 1558) che fa seguito alle *Antichità della città di Roma* di L. Mauro, tolgo l'elenco dei busti ed altre sculture che si conservavano nel palazzo Altoviti. L'elenco fu evidentemente compilato parecchi anni avanti la data di pubblicazione, quando cioè gli antichi busti non erano stati ancora accomodati nelle nicchie dello scrittoio, nè c'era ancora il busto del Cellini.

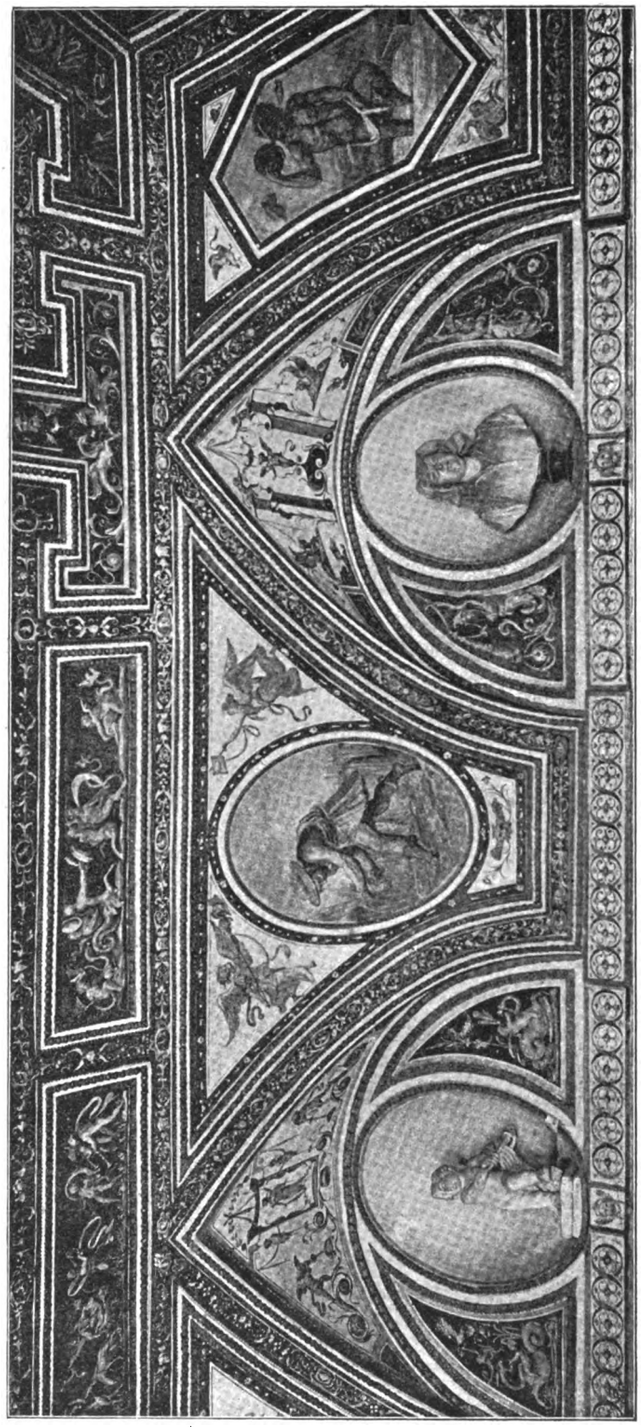
In casa di M. Bindo Altoviti in Banchi presso Ponte.

In una camera presso la Sala si veggono con quest'ordine collocate alcune belle antiche teste.

La prima è una testa col busto vestito di Vespasiano Imperatore, del quale si dirà appresso qualche cosa.

La seconda è un Mutio Scevola, pure vestito: quel cavalier Romano, che andò nel campo di Porsenna Re

Digitized by Google



PARTE DI VOLTA DELLO SCRITTOJO DI BINDO ALTOVITI
(dipinta dal Vasari)

Digitized by Google

In mezzo alla parete incontro alla loggetta era il busto di Bindo, opera di Benvenuto Cellini. Egli narra nella sua Vita d'esser venuto a Roma, nei primi anni del pontificato di Giulio III, cioè poco dopo il 1550, appunto per quel ritratto. « E la cagione, perchè andai, si fu, che avendo fatto a Bindo d'Antonio Altoviti un ritratto della sua testa, grande quanto lo proprio viso, di bronzo (e gliel'avevo mandato insino a Roma), questo suo ritratto egli l'aveva messo in un suo scrittojo, il quale era molto riccamente ornato di anticaglie ed altre belle cose; ma il detto scrittojo non era fatto per isculture nè manco per pitture, per dire il vero; le finestre venivano sotto le dette bell'opere, di sorte, che, per aver quelle sculture e pitture i lumi al contrario, le non mostravano bene, in quel modo ch'elle avrebbon fatto s'ell'avessino avuto i loro ragionevoli lumi. »[1] Ed era proprio così; poichè la copertura della loggia impedendo la luce dall'alto, essa saliva riflessa dal fiume illuminando gli oggetti di sott'in su. Segue a narrare il Cellini che « un giorno s'abbattè il detto Bindo a essere in sulla sua porta, e passando Michelangelo Buonarroti, scultore, ei lo pregò che si degnasse d'entrare in casa sua a vedere un suo scrittojo, e così lo menò. Subito entrato disse: Chi è questo Maestro che vi ha ritratto così bene e di così bella maniera? » E segue a far lodare da Michelangelo l'opera sua, riportando una lettera ch'egli dice essergli stata scritta da Michelangelo a questo proposito. Andò dunque il Cellini, come già il Vasari, ad abitare in casa di Bindo; ma per una differenza intorno a certo danaro di Benvenuto ch'egli aveva in mano, « mai si mostrò chiaro, anzi stava ingrugnato » e vennero alla fine a questa conclusione, che Benvenuto perdè la fattura e il bronzo del suo ritratto, e convennero che il danaro restasse presso Bindo, il quale ne avrebbe corrisposto al Cellini il quindici per cento, vita naturale durante. « Io fui chiaro, dice il Cellini, di che sorta è la fede de' mercatanti, e così mal-

de' Toscani per ammazzarlo: et perchè fallò ammazzando un altro, ne pose la sua destra al fuoco, e la lasciò intrepidamente ardere.

La terza è un Augusto ignudo.

La quarta è uno Antonino Caracalla. Questo imperatoro fu molto cattivo, perchè ammazzò il proprio fratello; travagliò molto il suo padre stesso; e fu così libidinoso, che non la perdonò a la sua stessa matregna. Ma egli fu finalmente morto nella impresa contro Persiani stando ad evacuare il corpo, et havendo sei anni solamente regnato.

La quinta si tiene volgarmente che sia di Giulio Cesare; alcuni altri credono che sia Marcello che vinse Siragosa.

La sesta è di Faustina già vecchia, e vestita.

La settima è di Opilio Macrino Imperatore di Roma e successore di Caracalla: ma non ne tenne più che XIIII mesi l'impero, senza oprare cosa degna mai. Questa testa e petto è vestito et armato.

La ottava dicono che sia di Mario, che fu sette volte Consolo, benchè nascesse bassamente in Arpino.

Qui è una bella testa antica di Satiro.

La nona testa è di donna, e non si sa di chi.

Qui è un bel Cupido alato moderno, che dorme e tiene un Lupo in braccio. Vi è anco una tavola marmorea moderna, dove si vede Danae ignuda giacere di mezzo rilevo. Di Danae si innamorò Giove; et perchè era da suo padre dentro un forte castello tenuta rinchiusa et guardata, Giove si converti in oro, e le piove dalle tegole del tetto nel grembo e l'ingravidò.

L'ultima testa non si sa di chi fusse.

Giù poi a basso in una camera, si vede dentro un nicchio la statua d'una donna vestita; ha un drappo in testa, et un paio di polli in mano. Credono alcuni che sia l'Autunno, una delle quattro stagioni dell'anno.

Nel frontispicio della porta si vede sopra una porticella una testa antica col collo; non si sa di chi sia.

Qui giace a terra un torso antico ignudo.

È anco qui una statua di donna vestita; ma le manca la testa et una mano.

Vi si vede anco una pila grande con varie figure di mezzo rilevo iscolpite, di gente a piè et a cavallo, in atto di combattenti.

Si vede anco sopra un pezzo di marmo una figura ignuda di mezzo rilevo, la quale ha nella mano sinistra la veste avolta, e nella man destra un brieve, et è moderna.

Vi è anco una tavola di porfido con lettere majuscole intagliate.

Vi è finalmente una testa di Roma col petto moderno; ha un elmo con la penna in testa, pure moderno.

[1] B. Cellini: *Vita*. Lib. IV, cap. VI.

Digitized by Google

contento me ne tornai a Firenze. » Così, de' due ospiti di cui abbiamo ragionato, il Cellini si partì imprecando alla fede de' mercatanti, e il Vasari dichiarandoglisi eternamente obbligato.

Il busto del Cellini è rimasto sempre lì al suo posto, fino alla demolizione del palazzo e dello scrittojo di Bindo, [1] quantunque circa il 1840 i fratelli Altoviti chiedessero licenza al cardinal Giustiniani, Camerlengo di Santa Chiesa, di trasportare al loro palazzo a Firenze il busto « dell'autore della loro famiglia. » Benchè spoglio delle tappezzerie, dei mobili, delle anticaglie ed *altre belle cose* che l'adornavano, e lontano perciò dallo stato in cui lo videro il Cellini e Michelangelo, il ricco scrittojo di Bindo, colla volta del Vasari, col busto del Cellini, colla loggetta sul fiume ornata di eleganti grottesche, e da cui si godeva la vista del ponte, del castello, della cupola vaticana e del Gianicolo, era nel suo insieme di cose e di memorie, una pagina caratteristica della storia romana del cinquecento. L'ultimo ricordo storico che si colleghi allo scrittojo di Bindo, si è che da quella loggia il primo Re d'Italia e Re Umberto e la Regina Margherita assistevano allo spettacolo tradizionale della girandola. Il vecchio Bindo modellato dal Cellini riceveva nel suo scrittojo i liberatori della sua Firenze, i duchi di Savoja divenuti Re d'Italia. Aggiungo da ultimo che una mia iscrizione, fatta incidere in marmo dal Comune e murata nella facciata del palazzo, ricordava che in esso nacque nel 1751, l'insigne archeologo Ennio Quirino Visconti.

BUSTO IN BRONZO DI BINDO ALTOVITI
(Opera di B. Cellini)

Abbiam visto che il Vasari dovette trattenersi in Roma per dipingere all'Altoviti, oltre alla volta dello scrittojo, una loggia nella sua vigna. Essendo questa « tanto grande (egli scrive) che non si poteva senza pericolo girarvi le volte, le feci fare con armadure di legname e di stoie di canne, sopra le quali si lavorò di stucco e dipinse a fresco, come se fussero di muraglia, e per tale appariscono e son credute da chiunque le vede, e son rette da molti ornamenti di colonne di mischio, antiche e rare. »

La vigna o villa Altoviti era ai Prati di castello, e si estendeva lungo il fiume incontro all'Orso fino a Ripetta; [2] il casino, lodato già come il più bello di Roma dopo quello del Chigi, corrispondeva incontro al collegio Clementino, ora provinciale. Quell'area è adesso coperta e si va coprendo di nuove costruzioni; il casino fu demolito nel 1849, durante l'assedio di Roma, e della villa non ce n'è più traccia. Essa era piena di statue e di marmi antichi, venduti poi ai Duchi di Savoja, e trovati nella villa Adriana sotto Tivoli che era di proprietà degli Altoviti.

Bindo fu sepolto nella cappella gentilizia da esso eretta alla Trinità de' Monti, e ornata di pitture per cura di Giambattista suo figlio, che ricordò in una semplice iscrizione il padre e la madre. È scomparsa la villa, è demolito il palazzo. *Sic transit gloria mundi.*

Domenico Gnoli

[1] Il busto e gli altri oggetti sono oggi in Roma, in una casa presso Monte Giordano.

[2] V. la Pianta di Roma del Nolli.

Digitized by Google

LE RAPPRESENTAZIONI DELLA GENESI IN S. MARCO A VENEZIA

E LORO RELAZIONE CON LA BIBBIA COTTONIANA

CHI consideri, di quale attenzione sia oggetto la chiesa di San Marco in Venezia da parte degli eruditi, degli artisti, ed in generale del mondo civile, non potrà fare a meno di osservare, quanto poco sieno stati studiati scientificamente i celebri mosaici che ivi si trovano. Questo fatto sta però in relazione collo stato odierno degli studii di storia artistica, per i quali il medio evo è rimasto un immenso campo molto incompletamente conosciuto, sebbene esplorato in varie direzioni. La questione importantissima della relazione fra l'arte occidentale e la bizantina è stata assoggettata appena da poco tempo ad un esame critico; nè d'altra parte è possibile sciogliere il problema d'un colpo come il nodo gordiano. A Venezia, sul confine fra l'Oriente e l'Occidente, si deve essere molto incerti su quanto si debba attribuire all'uno e quanto all'altro, tanto più che le ricerche hanno tratto in luce solo pochissimi documenti che si riferiscano ai più antichi mosaici. Perciò è facile il cadere in errore, come è pure avvenuto a valenti ricercatori. [1] E se qui un figlio dell'*ultima Thule* imprende a trattare d'una parte degli antichi mosaici di questa chiesa meravigliosa, gli è perchè egli spera, con una casuale scoperta, di poter portare nuova luce sull'argomento.

Trattandosi di uno studio di iconografia comparata, la mia ricerca potrà in certo modo apparire quale una modesta continuazione degli studii dello *Springer* su « le rappresentazioni della Genesi nell'arte dei primi tempi del medio evo; » [2] vi sarà tuttavia questa differenza, che essa si limiterà a stabilire dei confronti iconografici che serviranno a giudicare dei mosaici veneziani. Se non che devo avvertire che mi son lasciato andare al piacere di seguire le diverse fila che si diramano dal centro, con maggior libertà di quanto era strettamente e rigorosamente necessario per il mio tema.

[1] Così per esempio lo SCHNAASE e il KONDAKOFF. Anche il LABARTE tratta dei mosaici veneziani con una superficialità che fa veramente meravigliare (*Hist. des arts industriels*, T. II, p. 370, 371 e 375). Particolarmente egli nomina soltanto — come lavori del secolo XI — il Cristo sul trono fra Maria e San Marco, e il Battesimo nel battistero. Quest'ultimo appartiene invece al secolo XIV! I signori CAVALCASELLE e CROWE (*Storia della pittura in Italia*, v. I, p. 119) nominano alla sfuggita questi mosaici, perchè davvero sembrerebbe non abbiano avuto particolare importanza per lo sviluppo dell'arte italiana.

[2] Vedi *Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft*, 1884.

Digitized by Google

Prima di tutto darò un rapido sguardo al *Materiale iconografico* del quale avrò bisogno per il mio confronto, nonchè alla *Situazione topografica* dei mosaici veneziani. Naturalmente sarebbe qui impossibile il pretendere di dare una rassegna completa. Però io spero, che il materiale da me raccolto sia per bastare alle conclusioni che ne ho tratte.

1. Diverse scene della Genesi appartenenti ai primi secoli dell'arte cristiana, pitture di catacombe, e rilievi di sarcofagi; tutti si trovano riuniti nell'opera del *Garrucci.* [1]

2. Le due celebri Bibbie greche istoriate del v o del vi secolo, l'una a Vienna, l'altra a Londra. Le miniature della Genesi di Vienna cominciano col peccato originale e vanno fino alla morte di Giacobbe. [2] Sul *Codex geneseos Cottonianus* (British Museum, Otho B. VI), parleremo più particolarmente in seguito. [3]

3. Due rilievi in avorio di Pesaro (la cacciata e l'uccisione di Abele), riprodotti dal *Garrucci*, vol. VI, tav. 447, 4 e 5; appartengono probabilmente ad un secolo alquanto posteriore.

4. Il codice greco di Cosmas nella Biblioteca Vaticana, n. 699, che il ricercatore russo *Kondakoff* [4] ascrive senza esitazione al secolo vii o almeno al principio dell'viii, laddove i paleografi, come il *Montfaucon* [5] e il *Silvestre* [6] lo assegnano al secolo ix. Sono singole figure e scene del vecchio testamento. [7] Della stessa origine, benchè alquanto differenti, sono anche le miniature del codice fiorentino di Cosmas, Plut. IX, cod. 28, secolo x o xi.

5. Le Bibbie istoriate dei Carolingi, cioè: le due Bibbie di Alcuino a Londra [8] ed a Bamberga; [9] la Bibbia di Carlo il Calvo a Parigi (F. lat. n. 1) ed il manoscritto della stessa epoca che è conservato nella biblioteca del convento di San Paolo presso Roma.[10]

6. Le altre illustrazioni bibliche dei paesi occidentali (di quelle dell'Italia parleremo in seguito) non mi sono note che molto incompletamente, ed inoltre non sono per noi di grande importanza. Nomino però qui il Pentateuco di Ashburnham [11] del vii secolo; la *metrical Paraphrase* della Bodleiana [12] del x secolo; l'Eptateuco anglo-sassone di Aelfric nella Cottoniana (Claudius B. 4) del secolo xi, ed undici miniature del principio del secolo xiii in un codice della medesima biblioteca (Caligula A. 7).[13]

7. I due Ottateuchi della Biblioteca Vaticana n. 747 (secolo xi) e n. 746 (secolo xii) ricchissimi di illustrazioni. Essi hanno grande analogia nelle composizioni. Una serie di scene della Creazione e del Paradiso (secolo xi o xii) nella Laurenziana di Firenze (Plut. V, cod. 38).

8. Singole figure dei seguenti manoscritti bizantini: Parigi n. 510, il celebre codice gregoriano dell'imperatore Basilio I (867-886); [14] il Menologio dell'imperatore Basilio II (976-1025), Bibl. Vat. n. 1613, riccamente illustrato; i due manoscritti quasi identici dei discorsi del monaco Giacomo (secolo xi), Parigi n. 1208, e Vat. n. 1162; [15] la Scala del cielo di Giovanni Climaco (secolo xi), Vatic. n. 394; il codice gregoriano della Biblioteca di Parigi, n. 543 (secolo xii).

[1] *Storia dell'arte cristiana*, vol. II e V.

[2] Garrucci, vol. III, tav. 112-123.

[3] Garrucci, vol. III, tav. 124 e 125.

[4] *Hist. de l'art byzantin*, t. I, p. 138.

[5] *Collectio nova Patrum*, t. II.

[6] *Paléographie universelle*, t. II.

[7] Garrucci, vol. III, tav. 142-153.

[8] Add. ms. 10,546; figure nel *Catalogue of ancient manuscripts*, part. II, tav. 43: Mosè riceve e detta le leggi; e Westwood, *Palaeographia sacra:* Cacciata dal paradiso.

[9] Mi è nota soltanto dalla descrizione dello Springer.

[10] Cattive riproduzioni in D'Agincourt, *Storia dell'arte*, *Pittura*, tav. xl, e seg.

[11] Vedi Gebhardt, *The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch*, London 1883. Lo Springer vi vede un preludio dell'arte carolingia.

[12] Anche questo manoscritto, come il Pentateuco, è studiato dallo Springer con particolare attenzione.

[13] La Cacciata e il Primo lavoro sono riprodotti in Westwood, *Palaeographia sacra.*

[14] Vedi H. Bordier, *Description des peintures dans les manuscrits grecs etc.*, pag. 62.

[15] Riprod. in D'Agincourt, tav. L e LI.

Digitized by Google

9. Cito qui un genere più modesto di miniature, che adornano i margini di parecchi manoscritti dell'epoca posteriore bizantina; in generale sono eseguite in fretta e mostrano una certa indipendenza dai canoni che regolano le miniature di genere superiore, conservando però spesso tradizioni più antiche. Noi possiamo, seguendo il *Kondakoff*, dare alle miniature di questo gruppo il nome di popolari; non dimentichiamo però, che almeno uno dei manoscritti, che ci sono conservati — il Salterio barberiniano III, 91 — fu destinato ad una biblioteca imperiale. [1] Noi prenderemo in considerazione soltanto i seguenti salteri manoscritti: quello di Parigi n. 20 (x secolo), quello del British Museum, n. add. 19, 352 (xi secolo), e quello della Biblioteca Barberini. n. III, 91 (secolo xii). Tutti e tre sono senza dubbio in relazione fra loro; anzi l'ultimo è da ritenersi come una variante del codice di Londra. [2]

10. I mosaici bizantini o almeno con tendenza bizantina del secolo xii nella Cappella Palatina a Palermo [3] ed a Monreale. [4]

11. Gli affreschi del secolo xi in istile tendente al bizantino, a Sant'Angelo in Formis (dalla Creazione fino alla Cacciata le figure sono interamente scomparse; ricca invece è la serie di figure dell'antico testamento dalla Cacciata fino all'Inganno di Giacobbe). [5]

12. Le porte di bronzo in istile bizantino nel tempio della grotta a Monte Sant'Angelo (dell'anno 1076). [6]

13. Un avorio (secolo xi?), già pubblicato dal Gori, [7] rappresentante la creazione di Adamo e d'Eva, e l'uccisione d'Abele. [8]

14. I precetti del manuale greco di pittura del Monte Athos, [9] la cui compilazione appartiene certo ad un tempo abbastanza recente. Tuttavia alcune composizioni risalgono a modelli molto antichi.

Qui però dobbiamo considerare una serie di opere italiane del medio evo, sia che esse risentano o no dell'influenza bizantina.

15. Le antiche porte di bronzo in San Zeno a Verona.[10] Le celebri porte di bronzo del *Bonanno* (della seconda metà del secolo xii) nelle cattedrali di Pisa e di Monreale (quest'ultima riprodotta dal *Gravina*, Il duomo di Monreale; fotografie del *Sommer* di Napoli); negli ornati si trovano innestate anche delle scene dell'antico testamento. Molto più importante per noi è una croce d'argento dorato in San Giovanni in Laterano (della fine del secolo xiii); essa è riccamente ornata di simili scene, e finora, credo, fu appena osservata.[11]

[1] Ciò è provato dalle figure dedicatorie al principio del codice.

[2] L'indipendenza di queste miniature di fronte alla tradizione proviene certamente dal fatto, che esse non si mostrano come vere illustrazioni di avvenimenti biblici, ma come una specie di allusioni simboliche ai medesimi. I ricercatori russi Buslaieff e Kondakoff hanno saputo apprezzare molto bene l'importanza loro nella storia della cultura e dello stile.

[3] Vedi A. Terzi, *La cappella di San Pietro nella regia di Palermo.*

[4] Vedi Gravina, *Il Duomo di Monreale.*

[5] Il Salazaro ne' suoi *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale* vede qui un lavoro puramente italiano, e biasima la leggerezza critica dei ricercatori che lo precedettero, quali lo Schulz e Crowe e Cavalcaselle, che pensano ad artisti bizantini. Io non ho potuto studiare che molto superficialmente questo ciclo di affreschi, che è pure tanto interessante.

[6] Riprod. in Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien.* Atlante, tav. XXXIX.

[7] *Thesaurus veterum diptychorum*, dell'anno 1759.

[8] Riprod. dal D'Agincourt, *Scultura*, tav. XII, 1.

[9] Editi dal Didron; tradotti in tedesco dallo Schaefer: ἑρμενεία τῆς ζωγραφικῆς.

[10] I rilievi appartengono evidentemente a due epoche differenti. Fra i più antichi, i quali si distinguono per una grande rozzezza di stile e per l'invenzione straordinariamente libera, sebbene molto povera, soltanto pochi si riferiscono al vecchio testamento. I più recenti invece, che dimostrano dell'artista maggior studio e maggior fedeltà alla tradizione, trattano esclusivamente soggetti del vecchio testamento. Così per esempio ricorrono due volte la cacciata dal Paradiso, l'uccisione d'Abele e il sacrificio d'Isacco. Di più, la cacciata si trova per la terza volta nei rilievi in pietra della facciata, nei quali vediamo di nuovo anche la creazione d'Adamo (piccole fotografie dell'Alinari).

[11] Vedi le fotografie del Simelli, ora Hefner, di Roma (Collezione di antichità cristiane catalogate da Mg.r X. Barbier de Montault). I rilievi si trovano o nell'interno di cerchi, o negli interstizi fra l'uno e l'altro di essi,

Digitized by Google

16. I rilievi in pietra di *Wiligelmus* e *Nicolaus* nella facciata del duomo di Modena (1099) ed in quella di San Zeno a Verona (1139). Alcuni rilievi nei capitelli del chiostro del duomo di Monreale.

17. Importantissimo per l'iconografia è un avorio del secolo XI (?) nel Museo di Berlino, rappresentante alcune scene della Genesi. [1] Il paliotto del secolo XII nel duomo di Salerno, composto di tavolette d'avorio unite insieme; dodici di queste tavolette contengono ciascuna due scene dell'antico testamento. La composizione mostra in gran parte l'influenza bizantina; lo stile però è in sostanza indipendente. [2]

18. I mosaici della grande cupola ottagonale del Battistero di Firenze, appartenenti per lo meno in gran parte alla seconda metà del secolo XIII. [3]

19. Abbastanza vicini a questi e quasi contemporanei sono gli affreschi della *Scuola di Cimabue* (fine del secolo XIII) nella chiesa di San Francesco in Assisi. [4]

20. Una finestra dipinta nella navata trasversale sinistra della Chiesa di San Francesco in Assisi: sette scene della creazione ed altrettante pitture prese dalla storia del peccato originale e delle sue conseguenze. [5]

21. Se prendiamo a considerare i rilievi nel ciborio di *Arnolfo di Cambio* in San Paolo fuori le mura (Peccato originale e Primo sacrifizio), i rilievi giotteschi sul campanile di Firenze, e quelli ancor più importanti della facciata del duomo di Orvieto, nonchè gli affreschi di *Pietro di Puccio* nel camposanto di Pisa (fine del secolo XIV), noi usciamo dai veri confini del tema che ci siamo proposti. Ma, essendo il Rinascimento in Italia in relazione iconografica col medio evo, potremo ricavare grande frutto dall'osservazione di opere ancor più lontane, quali i freschi di *Paolo Uccello* [6] e di *Masaccio*, [7] i rilievi di *Giacomo della Quercia* (Bologna) e del *Ghiberti* [8]

in generale da per tutto dove c'è una superficie. Da una parte troviamo in alto la prima scena della creazione, la creazione di Adamo e di Eva; nel taglio della croce il peccato originale; nel braccio sinistro: Dio appare all'uomo peccatore nel paradiso e lo giudica; nel braccio destro: la Cacciata ed il lavoro; nell'albero della croce (cominciando dal basso) l'arca di Noè, l'annunciazione di Abramo (?) in due scene, e l'inganno di Giacobbe, pure in due scene. Da'l'altro lato della croce vediamo in alto il sogno di Giuseppe, il sacrificio d'Isacco ed il sogno di Faraone (?); nell'intersezione la Crocifissione (come contrapposto al peccato originale); nel braccio sinistro la lotta di Giacobbe coll'angelo, e Giacobbe che biasima l'arroganza di Giuseppe; nel braccio destro l'arrivo di Giuseppe presso i fratelli, e Giuseppe calato nel pozzo; nell'albero, l'uccisione di Abele, il sacrificio di Caino e di Abele, e finalmente il sogno di Giacobbe e Giacobbe che costruisce l'altare.

[1] È stato fotografato dal SIMELLI. La Creazione ed il Peccato originale sono rappresentati in dieci rilievi: 1. Dio appare sull'acqua e separa la luce dalle tenebre, 2. Dio è adorato dagli angeli, 3. benedice un albero, 4. fissa gli astri nel firmamento, 5. crea gli uccelli e i pesci, 6. Creazione d'Adamo, 7. Creazione d'Eva, 8. Peccato originale, 9. L'uomo caduto teme di Dio, 10. Cacciata dal paradiso (vedi l'incisione a pag. 217).

[2] Ne ha dato una buona fotografia il BARTOLANI di Salerno. Qui nomino ancora un rilievo rappresentante la Cacciata, che ho notato nella ricca collezione di getti di sculture in avorio del South-Kensington Museum (l'unica indicazione è questa: Front of a Casket. Northern? - 12th cent. y. -w. 674-1873-252).

[3] Sull'origine di questi mosaici non si sa ancor nulla di certo. È evidente però il carattere bizantino di alcune figure (specialmente dei nove cori di angeli). Le rappresentazioni dell'antico testamento mostrano invece nello stile maggior libertà. Come è noto, il Vasari nomina come autori un greco, *Apollonio*, venuto da Venezia, ed il pittore fiorentino *Andrea Tafi* (vedi CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura*, pag. 297 e seg.). Comunque sia, è certo però che l'autore non ha preso la sua ispirazione dal ciclo della Genesi quasi contemporaneo della chiesa di San Marco in Venezia. Fotografia dell'ALINARI. Siccome l'ultima volta che fui a Firenze se ne era cominciato il restauro, il mio giudizio si deve fondare principalmente sulla fotografia.

[4] Fotografie dell'ALINARI di Firenze e di LUNGHI e CARLOFORTI di Assisi.

[5] Queste figure mi richiamarono vivamente alla memoria la pittura sul vetro transalpina. Forse con questa analogia si può giungere a stabilire una relazione certa fra l'origine dell'arte dello smalto italiana e la francese che allora era in pieno fiore. Il THODE, (Franz v. Assisi, pag. 548) parlando di questo stile, dice soltanto ch'esso è più antico di Cimabue.

[6] Chiostro verde di Santa Maria Novella in Firenze.

[7] Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze.

[8] Le celebri porte del battistero di Firenze.

Digitized by Google

e finalmente le composizioni di *Lorenzo Costa* (Bologna, San Giacomo Maggiore), di *Raffaello* (le Loggie e la Stanza di Eliodoro) e quelle di *Michelangelo* (le vòlte della Cappella Sistina) nei Palazzi apostolici del Vaticano.

Come è noto, l'atrio di San Marco comprende tutto il braccio anteriore della chiesa, però in modo, che la parte rivolta a mezzogiorno forma il Battistero, e (nell'angolo fra la piazza e la piazzetta) la cappella Zen. Adunque, senza calcolare questo spazio, il vero atrio risulta composto di un largo andito, che da due lati, ad occidente e a settentrione, gira intorno alla navata che si avanza verso la piazza. Dalla parte della piazza l'atrio ha quattro porte; ma di queste soltanto due, la principale che sta nel mezzo e l'ultima piccola all'angolo nord, servono da veri ingressi. Al disopra delle altre due si vedono delle finestre gotiche nella nota forma di quelle del Palazzo ducale. [1] Specialmente notevole è il soffitto di questo atrio, di gusto bizantino, formato di piccole cupole che poggiano sui peducci. Soltanto a destra ed a sinistra della porta di mezzo vediamo due grandi volte a tutto sesto; del resto le cupole sono separate solo da archi. Dalla parte settentrionale, o sinistra, si trova una serie di nicchie nel lato che risponde sulla piazza, tutte eguali, a forma di abside. Una di esse però ha perduto la sua semicupola, causa la costruzione di una finestra gotica; nell'ultima (dalla parte della Piazza dei leoni) fu aperta una porta. Anche da questo lato l'atrio termina in una nicchia, in cui si trova l'ingresso alla navata trasversale sinistra.

Abbiamo dovuto dare questi pochi cenni sull'architettura dell'atrio per la necessaria orientazione. Per chi vuol conoscerne più da vicino il piano, nonchè l'ordine in cui son disposti i mosaici, rimando alla grande pianta del *Kreutz*. [2]

Tutto il soffitto, come pure le lunette murali che vi appartengono e le mezze cupole delle nicchie sono coperti di mosaici; e la massima parte di questi (ad eccezione cioè di alcuni, che facilmente si riconoscono come aggiunte o restauri del Rinascimento) appartiene al medio evo.

I mosaici formano un grande ed imponente ciclo di illustrazioni, per la maggior parte del primo libro di Mosè. Cominciano a destra, presso la Cappella Zen, colla Creazione; e soltanto gli ultimi rappresentano scene dell'Esodo. Il catalogo delle singole scene, con le rispettive iscrizioni latine, si trova nel *Meschinelli:* « La Chiesa ducale di San Marco, » P. I. [3] La sistematica e completa descrizione di essi non è per noi di speciale importanza; del resto l'opera dell'*Onganía* [4] ci libera molto a proposito da questo ingrato còmpito.

In questo studio tratteremo soltanto di quei mosaici che formano la parte più importante del ciclo, quelli cioè della prima cupola.

LA CREAZIONE

Nell'ultima cupola a destra, subito accanto alla Cappella Zen, vediamo ventiquattro scene della Creazione e del Paradiso, disposte in tre file concentriche; a queste si aggiungono ancora, come continuazione, alcune figure rappresentanti la vita terrena del primo uomo, nelle lunette murali.

La Creazione è figurata in moltissime scene. Alle parole: « *in principio creavit Deus coelum et terram* » troviamo una composizione che più sotto descriveremo più particolarmente. Poi vediamo

[1] Delle porte fuse in bronzo, le più piccole sono traforate a grata; la principale invece, che è più antica, ha lo stesso ornamento, ma in rilievo. Questo motivo ornamentale ha, come è noto, un'origine antica, e si trova non di rado nei fondi architettonici delle miniature bizantine. Al contrario le teste dei leoni nella porta più antica non mostrano la minima traccia d'influenza bizantina.

[2] *Basilica di San Marco*, riprodotta dall'Osgania nella sua opera colossale sulla chiesa nazionale veneta.

[3] Venezia, 1753.

[4] Le illustrazioni corrispondenti si trovano ai numeri 46-49 nelle tavole XVII-XX.

Digitized by Google

AVORIO DEL MUSEO DI BERLINO

Digitized by Google

lo Spirito in forma di colomba librarsi sull'abisso. Compare Iddio, e separa la luce dalle tenebre, crea il firmamento, gli astri e gli animali. Indi sono espresse la creazione dell'uomo, la benedizione del settimo giorno; l'uomo che ottiene un'anima e vien condotto da Dio nel paradiso, dove assegna i nomi agli animali. Seguono la creazione e la presentazione d'Eva, la tentazione, il peccato originale e le sue conseguenze, in parecchie scene. Dio maledice il serpente, dà ad Adamo e ad Eva abiti ed istrumenti, e li caccia dal paradiso. « Hic incipiunt laborare. »

Come nella cupola principale della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, così anche qui i peducci sono occupati da due grandi serafini.

Le prime scene della Creazione ci dànno motivo ad alcune considerazioni, che ora andremo esponendo.

In queste rappresentazioni troviamo esempi interessantissimi della schiettezza e della fedeltà dell'arte medievale nonchè della disinvoltura e del coraggio con cui gli artisti prendevano a riprodurre in figure temi impossibili. Per questo rispetto è senza dubbio la più singolare la *Separazione della luce dalle tenebre.* Innanzi al Signore benedicente stanno due palle rilucenti, la sinistra di colore rosso-bruno, la destra di colore azzurro-cupo; il fondo è azzurrognolo, e la sua metà sinistra è più chiara della destra. Dietro delle palle si libra, con le braccia aperte, un angelo, la cui bella figura entra essa pure a far parte della divisione generale dei colori. Il suo braccio sinistro e l'ala sinistra rivolti verso le tenebre sono di colore azzurro, laddove l'ala destra è dorata, e il braccio destro è di colore incarnato con contorni rosso-bruni.

Questo simbolismo dei colori, secondo il quale il rosso indica la luce, l'azzurro le tenebre, e che si fonda sul carattere caldo che ha il colore del raggio solare e del fuoco in opposizione alle tinte azzurre e fredde del crepuscolo e della notte, è in generale molto comune nell'arte del medio evo. Almeno nell'arte bizantina il fuoco è sempre dipinto di puro cinabro, e così pure tutte le cose che bruciano o che risplendono, per esempio, i cavalli ed il carro di Elia che ascende al cielo (già nel Cosmas vaticano). [1] Nel codice gregor. 543 di Parigi, le vesti di Cristo che discende all'inferno, e quelle dell'angelo nella Visione di Gregorio sono di color rosso vivo; il cherubino che custodisce la porta del paradiso è quasi sempre di color rosso-fuoco. Più singolare ancora è il Dio Padre dipinto interamente in rosso nel codice Hiob della Biblioteca vaticana, n. 1231 (secolo XIII).

Gli artisti bizantini dipingono di solito il sole rosso, e la luna bleu (di raro grigia o perfino verde), anche se li personificano o con teste di medaglie o con busti; vedi, per esempio, le teste del dio del sole in istile affatto antico nel Cosmas vaticano (fol. 96 r°) e nel Salterio di Parigi, n. 139. [2] Perfino dove il sole appare, secondo l'esempio antico, come Helios sur una quadriga (come nel Salterio di Londra del 1066, fol. 61 v°), tutto il gruppo è di color cinabro. [3]

È perciò una notevole eccezione, che il miniatore della Genesi laurenziana, nella *Separazione della luce dalle tenebre,* abbia riempito il fondo semplicemente di bianco e di nero. Anche negli ottateuchi il punto di partenza è diverso, perchè la luce, probabilmente per imitazione del color chiaro del cielo, è dipinta in azzurro. [4]

Invece s'accordano meglio colle regole dette innanzi gli artisti italiani, che nella seconda metà

[1] Lo stesso si incontra anche nell'arte italiana, per esempio, nella parete del pulpito in San Fermo Maggiore a Verona, che è una pittura del Trecento; egualmente ne la Trasfigurazione di san Francesco in San Francesco d'Assisi (lavoro giovanile di Giotto?)

[2] La stessa particolarità mi venne fatto di osservare in alcuni carri dipinti di contadini nei dintorni di Palermo. Nella Cappella Palatina si trova invece una eccezione, giacchè nella creazione degli astri, tanto il sole quanto la luna appaiono color d'oro, colla differenza però che la luna ha per di più una falce di color d'argento. — *Jacopo Torriti* (mosaici ad abside in Santa Maria Maggiore), ha fatto un passo di più, facendo il sole semplicemente di color d'oro, e la luna tutta di color d'argento. Le stelle dell'arte bizantina sono o dorate o rosse o bianche.

[3] Invece i gruppi del sole e della luna, nei mosaici della navata laterale sinistra in San Marco a Venezia, che innanzi agli Apostoli benedicenti cadono dalle loro colonne, sono del color naturale.

[4] Secondo lo SPRINGER (pag. 673), nel Pentateuco di Ashburnham la luce è gialla, le tenebre sono di colore azzurro cupo.

Digitized by Google

del secolo XIII rappresentarono la Creazione nella cupola del Battistero di Firenze e nella chiesa di San Francesco d'Assisi. Qui la luce e le tenebre sono personificate in piccole figure di bambini dipinte rispettivamente di rosso e di bleu. [1] La loro differenza di sesso — la luce è maschile, la tenebra femminile — è certo da ritenersi come una reminiscenza antica, ad onta della forma nuova. Come rappresentanti degli astri sono ancora da considerarsi il sole rosso e la luna bleu, raffigurati a Firenze di prospetto, ad Assisi in medaglioni di profilo.

Nelle due composizioni ora nominate (a Firenze e ad Assisi) vediamo nel mezzo lo Spirito in forma di bianca colomba che si libra sul mare, [2] la quale scena nei mosaici di Venezia ci si presenta come una rappresentazione a parte. In San Marco il mare non è azzurro, ma grigio-cupo (« ed era *oscuro dal profondo;* e lo Spirito di Dio si librava *sull'acqua* »). Si può fare l'osservazione, che nell'arte bizantina il colore dell'oscurità varia molto più di quello della luce. Però fra i colori adoperati, il nero non ha quel posto che gli si dovrebbe dare. Ma dove non si tratti di una contrapposizione simbolica alla luce, non si trova nemmeno il colore azzurro, bensì, oltre al nero, di solito il bruno o specialmente il color porpora. Quest'ultimo, violetto-cupo, è adoperato massimamente per significare l'oscurità anche nei mosaici veneziani; del resto in generale è molto comune nelle figure bizantine. [3] Questo fatto è certo non privo d'importanza per giudicare il senso coloristico della pittura bizantina.

Le stelle dorate nella *Creazione degli astri* hanno una forma calligrafica, che è sempre propria delle stelle bizantine. Il sole rosso e la luna azzurra mostrano tanto qui quanto più innanzi nel *Sogno di Giuseppe* (terza cupola) dei volti, che hanno perduto da lungo tempo ogni ricordo della loro antica origine. Gli astri stanno, come nei mosaici siciliani e nel paliotto di Salerno, sul globo celeste (di colore azzurro).

« *Fiat firmamentum in medio aquarum* ». Il globo celeste di colore azzurro (senza stelle) sta al di sopra dell'acqua, la quale è indicata da linee bianche ondulate su fondo azzurro. Al contrario delle due figure della Creazione sopraindicate in Firenze e Assisi tanto qui quanto nella prima scena della colomba, e sempre nel seguito del ciclo, non si vede il più piccolo tentativo di esporre in prospettiva il piano orizzontale dell'acqua, ma il fondo è riempiuto come da un tappeto. Ciò indica il punto al quale si trovava in generale l'arte bizantina. Anche i mosaici del secolo antecedente nella Sicilia non offrono nulla di meglio.

[1] Fui molto sorpreso di trovare la stessa composizione anche sulla croce di San Giovanni in Laterano, che appartiene circa a quell'epoca. Di sotto il mare con pesci, verso il quale vola la colomba; inoltre le figure dei bambini rappresentanti la luce e le tenebre; in alto, in un semicerchio seminato di stelle, il Creatore, il cui viso imberbe accenna all'epoca in cui ebbe origine la composizione.

Nella *Metrical Paraphrase* ricorre una scena, che, a quanto dice lo Springer, dovrebbe, secondo la scritta, rappresentare la separazione dell'acqua dalla terra, mentre invece, a giudicare dalla descrizione, sembra che si adatterebbe molto meglio alla separazione della luce dalle tenebre; la scena è la seguente: Al di sotto di Dio, che sta seduto sulla sommità di un semicerchio, vola sull'acqua un angelo (la personificazione delle tenebre?), che si copre il volto colla veste. Al di sopra di Dio, in un secondo semicerchio, vola un angelo (la luce?), che tiene fra le mani un vaso rotondo, dal quale si riversa su Dio un torrente di luce. — I colori non sono indicati.

Lo scultore del rilievo in avorio di Salerno supplì alla mancanza dei colori, scrivendo sui due dischi rotondi della prima scena, nella quale la colomba vola sull'acqua, le parole *Lux* e *Nox*. Così pure troviamo nella scena corrispondente dell'avorio di Berlino le parole *Lux* e *Ten*(ebrae). Più artistico è l'autore del paliotto nella creazione degli astri, in cui la luna e il sole, rappresentati in mezze figure, tendono le mani al Creatore in atto di adorazione.

[2] Come qui, anche nella Bibbia vaticana, Reg. N. 1, fol. *a* v° la colomba bianca vola sur un mare pieno di pesci.

[3] Nelle più antiche pitture bizantine sono talora dipinti di color porpora perfino i diavoli, come, per esempio, nel Cod. Greg. di Parigi, N. 510. La celebre *Notte* del Salterio di Parigi (vedi BAYET, *L'Art byzantin*, fig. 48) è una donna d'aspetto imponente, con una tunica violetto-cupo e con un velo azzurro, che, secondo la maniera antica, svolazza al di sopra del capo. Perfino il colore della carne è grigio-azzurro. Le personificazioni della notte che ricorrono negli ottateuchi sono del tutto violette. — L'uso molto caratteristico del colore violetto per rappresentare l'oscurità, specialmente nelle scene dell'Averno, già nel più antico Virgilio della Biblioteca vaticana, accenna alla sua antica origine.

Digitized by Google

Degna di particolare osservazione è la figura di Dio, che si ripete sempre eguale in tutte le scene della Genesi in Venezia. Giovane ed imberbe, come negli antichi tempi cristiani ed anche più tardi nelle miniature della Creazione della Bibbia de' Carolingi e perfino talora nella *Metrical Paraphrase* e nell'arte bizantina posteriore, soltanto in alcuni casi, identificato con Cristo per mezzo del nimbo crocigero, egli sta innanzi alle cose create nell'atto d'impartire la sua onnipotente benedizione, vestito di bianca tunica e del manto purpureo cosparso di luci d'oro. La sua posizione è quella medesima che si vede in simili occasioni fin dagli antichi tempi cristiani, specialmente nelle figure del Cristo che predica e che opera miracoli, e innanzi tutto nell'aspetto dell'angelo nell'Annunciazione. [1] La figura è rappresentata in atto di camminare lentamente; essa è volta verso la parte destra dello spettatore, e si vede in mezzo profilo. Il braccio destro, libero, è teso innanzi, e la mano sinistra, oltre che tenere il manto avvolto intorno al corpo, porta anche lo scettro della croce. Di solito in Venezia Dio è accompagnato da angeli che lo assistono, vestiti di bianche tuniche, tagliate all'antica, con cingolo. Soltanto in due scene, nella creazione dei rettili e nella benedizione del settimo giorno, sono coperti fino al capo di bianchi manti, come le antiche matrone e le sante donne dell'arte cristiana. [2]

Nella *Separazione delle acque dal continente* vediamo di nuovo il globo terrestre di colore azzurro che sta al di sopra del piano dell'acqua su cui s'incrociano lingue di terra di color bruno. Il processo non può essere espresso più schematicamente. Anche qui c'è il giovane Dio che benedice.

OSSERVAZIONI ICONOGRAFICHE

Prima di andare innanzi dobbiamo considerare attentamente le prime scene della Creazione nelle rappresentazioni della Genesi dell'epoca bizantina posteriore ed in quelle dell'arte italiana, per poter determinare subito da principio le particolarità delle composizioni veneziane.

Quanto alla Creazione ed alla vita dei primi uomini, potremo con piena ragione trattare in un solo gruppo le grandi serie di mosaici di Palermo, Monreale e Firenze, gli affreschi di Assisi, il paliotto di Salerno, il piccolo rilievo in avorio di Berlino e la croce lavorata ad incavo di San Giovanni in Laterano, giacchè in generale tutti certamente si fondano su una redazione comune. Così, per esempio, possiamo subito osservare la particolarità del Creatore seduto sul

[1] Tutto l'atteggiamento ed i gesti sono certo di origine antica. Almeno si trovano identici nel più antico codice virgiliano della Biblioteca vaticana, e nel frammento ambrosiano dell'*Iliade*. Chi voglia studiare il tipo bizantino nella sua perfezione veda il Cod. di Parigi, N. 510, fol. 3.

[2] In generale nelle scene della Genesi non sono rari gli angeli assistenti. Anche se non si voglia tener conto della Bibbia Cottoniana, della quale parleremo più sotto, si trovano di queste figure secondarie nella Bibbia Viviana (p. e. la mezza figura di un angelo meravigliato nella creazione d'Adamo) ed in molte scene della creazione dell'avorio di Berlino, la qual cosa, unita alla circostanza che le figure somigliano a quelle di bambini, dimostra che quest'ultima redazione della Genesi ha un'origine molto antica. Due altri cicli che insieme coll'avorio di Berlino appartengono ad un gruppo comune (vedi le *Osservazioni iconografiche*) hanno conservato gli angeli nella seconda scena. Come nell'avorio di Berlino, così nel paliotto di Salerno parecchi angeli si chinano profondamente innanzi al Creatore. In Monreale, oltre a quest'atto di omaggio, troviamo un altro momento: da essi partono delle lingue di fuoco verso il Signore. Anche qui come nell'avorio di Berlino, il Creatore siede sur un cerchio, laddove nel paliotto di Salerno egli sta in piedi. In quest'ultimo vediamo ancora nella scena seguente, dove Dio benedice un albero, due angeli che stanno in piedi dietro di lui; egualmente nell'avorio di Berlino. Forse sono un avanzo di questa tradizione i due cori di angioletti nella prima pittura della Genesi in Assisi. Nella facciata della cattedrale d'Orvieto gli angeli assistenti alla Creazione si presentano in un modo affatto indipendente, che sta per la prima volta in piena armonia con quello delle principali figure dei santi personaggi, e sembra una dolce eco dell'accordo fra le note fondamentali. Questa funzione degli angeli ha il suo sviluppo nel rilievo del Ghiberti rappresentante la Creazione e in generale e molto largamente nel Della Robbia e in altri.

Digitized by Google

globo terrestre, che, fra le serie ora citate, manca soltanto a Palermo ed a Salerno. Quando adunque questo motivo, del resto raro, [1] ricorra in rappresentazioni della Creazione dello stesso titolo, questo fatto deve già per se stesso attrarre la nostra attenzione, ed un confronto fatto più da vicino può a mala pena lasciar durare il dubbio sulla relazione comune di queste composizioni.

In questi cicli di rappresentazioni Dio ha il tipo del Redentore (in Firenze ha perfino il nimbo crocigero); solo nei rilievi di Berlino lo troviamo rappresentato quale un giovanetto, come si usava nell'arte cristiana de' primi secoli; la qual cosa è una prova certa che queste rappresentazioni della creazione risalgono ad una origine molto più antica.

La prima scena è trattata in tutte queste serie (eccettuata in qualche parte quella di Salerno) in modo eguale. Nell'interno d'un cerchio appare Iddio in sembianza di Cristo, in mezza figura (questo motivo manca a Salerno). La colomba vola giù verso il mare (nei mosaici siciliani essa segue una corrente d'acqua che scorre partendo da Dio). A Monreale le onde compongono la testa di un vecchio. [2] A Palermo partono dal cerchio delle lingue di fuoco; è questa la creazione della luce; di quella di Monreale abbiamo parlato prima in modo particolare (vedi pag. 220, nota). Ripeto nuovamente, che nell'avorio di Berlino ed in quello di Salerno, troviamo le scene corrispondenti; ma, per la mancanza delle lingue di fuoco, perdono il loro carattere specifico, e si trasformano in una semplice adorazione di Dio per parte degli angeli.

L'autore dei mosaici di Firenze e quello degli affreschi di Assisi hanno dimostrato molto maggiore economia, giacchè, oltre ai motivi già detti, hanno riunito in una sola composizione anche la separazione della luce dalle tenebre, il sole e la luna come rappresentanti degli astri, il mare coi pesci, la terra e i mammiferi, e finalmente gli uccelli dell'aria. [3] Invece nei mosaici siciliani, eccettuata la prima composizione di Palermo testè nominata, i varii momenti della creazione sono trattati estesamente, ciascuno a sè, come a Venezia, sebbene in modo differente.

La prima scena nella croce di San Giovanni in Laterano ci mostra il Creatore in un semicerchio seminato di stelle. La colomba vola verso il basso. A destra ed a sinistra la personificazione della luce e delle tenebre. In fondo il mare, in cui si vedono i pesci. Questa composizione e quelle di Firenze e di Assisi s'accordano, a mio giudizio, in modo sorprendente.

A Palermo la separazione delle acque sotto il firmamento dalle acque sopra il firmamento è rappresentata in modo estremamente enigmatico. Sono due larghi anelli concentrici con una cornice ondulata (le nuvole?). Il cerchio interno è riempiuto d'acqua, la quale divide la massa della terra, che sta nel centro, in tre parti. Di dietro appare il busto di Dio benedicente. Nella se-

[1] Il Garrucci (vol. IV, tav. 207,2; 240,2; 252,2; 271 e 258) ci dà una quantità di mosaici di Roma e di Ravenna, ora in parte distrutti, nei quali Cristo è rappresentato assiso solennemente sul globo celeste, che talora è seminato di stelle. Egualmente ci appare in un rilievo in avorio bizantino, che certo è del x sec., della raccolta Carrand (vedi Labarte, t. I, tav. IX) e talora è nello stesso atteggiamento anche nell'atto di operare miracoli o di insegnare (due volte nei coperchi d'avorio del vi sec. nel duomo di Milano, e parimenti due volte negli affreschi di Sant'Angelo in Formis; riprod. dal Salazaro, *Monumenti dell'Italia meridionale*, fasc. IX e X). Anche nelle composizioni di cerimonie de l'arte carolingia, come tre volte nella Bibbia di San Paolo, Cristo è assiso su un cerchio che certo rappresenta l'orbe terrestre.

[2] Questo motivo risale indubbiamente ad esemplari antichi e della prima epoca cristiana. Parecchi esempi di questo genere troviamo nelle pitture delle catacombe, e nel giardino dell'Istituto Germanico a Roma, su un sarcofago dove sono figurate delle ninfe che cavalcano su mostri marini, le onde, come a Monreale, non sono che la continuazione della barba fluente di una testa che sta nel mezzo, il cui significato è espresso ancora con le branche di gambero che stanno al posto de'le corna. Come è noto, quest'ultimo attributo passò poi negli antichi mosaici di Ravenna (il Giordano) e nei rilievi rappresentanti la crocifissione dell'epoca dei Carolingi.

Particolare attenzione merita invece l'avorio di Berlino, giacchè in esso troviamo un notevole accordo da un lato col mosaico di Monreale, dall'altro col paliotto di Salerno. In alto, nell'interno di un cerchio, si vede il Signore dal volto imberbe, col nimbo crocigero, in mezzo ai due segni A e Ω. Colla destra benedice e colla sinistra tiene un libro. Di sotto, in cerchi più piccoli, le parole *Lux* e *Ten*(ebrae), e la colomba, che sembra stare poggiata sulla testa che personifica l'acqua, la quale è imberbe.

[3] Anche nei rilievi di Orvieto vediamo i primi momenti della creazione fusi insieme in modo simile. Qui però Dio è figurato in piedi.

Digitized by Google

parazione della terra dall'acqua Dio sta sulla riva del mare, dalla quale si eleva la terra con alcuni alberi; e si vedono scorrere due piccoli fiumi. È questa una concentrazione della natura, che confina coi geroglifici. Nella scena *Fiant luminaria* Dio, stando, come nella precedente e sempre nelle seguenti, nella posizione che prima abbiamo soprannominata dell'annunciazione (v. pag. 220), benedice un cerchio azzurro cui riempiono il sole, la luna e delle stelle calligrafiche. [1]

Le due prime rappresentazioni a Monreale sono già state menzionate. La separazione delle acque è concepita affatto diversamente da quella di Palermo, però è ancor più enigmatica. Come in tutte le scene della creazione, eccettuata la prima, Dio siede sul globo celeste. Di sopra si vede un cerchio, la cui parte inferiore è occupata dall'acqua; di sotto il globo celeste posa pure sull'acqua. La separazione del continente dalle acque è uguale a quella di Palermo. Nella scena che segue subito appresso il Creatore poggia la mano sul sole di color rosso, il quale, insieme con la luna azzurra e con le stelle dorate, spicca dal fondo di alcuni cerchi concentrici, variopinti.

Dell'avorio di Berlino abbiamo già descritto la prima scena (la mezza figura del Creatore rappresentato quale un giovanetto nel mezzo di un cerchio, *Lux* e *Ten.*, la colomba e la testa sopra l'acqua come personificazione di essa). Poi Dio, seduto sur un cerchio, riceve gli omaggi degli angeli. In un'altra scena, sempre seduto sur un cerchio, ed assistito da due angeli, benedice un albero. Poi, di nuovo alla presenza di due angeli, sembra che, colle mani alzate in atto tutt'altro che bello, fissi il sole e la luna nel cielo. È lo stesso motivo che in Monreale.

Nel paliotto di Salerno vediamo la colomba sopra il mare, in mezzo a *Lux* e *Nox*. Come nell'avorio di Berlino, Dio riceve gli omaggi degli angeli che si chinano profondamente innanzi a lui. Però ha la barba e sta in piedi. Pure stando in piedi e seguito da due angeli, benedice un albero. Benedice anche il cielo pieno di stelle, nel quale le due mezze figure del sole e della luna che appaiono in mezzo a cerchi più piccoli, tengono tese le mani verso di lui in atto di adorazione.

Il *Kondakoff* fa derivare tanto i mosaici di Venezia che i siciliani dalla redazione che impareremo subito a conoscese nelle Bibbie illustrate della fine dell'epoca bizantina. Però, quando si consideri la grande differenza che passa fra queste serie di composizioni, quelle della Sicilia e quelle di Venezia, si dovrà già *a priori* ritenere questa asserzione molto inverosimile. Ma i nostri sospetti sono pienamente confermati dallo stesso Codice fiorentino, di cui il Kondakoff fa osservare la speciale importanza. In questo noi troviamo pure qualche cosa di affatto nuovo e particolare, che richiama tutta la nostra attenzione.

Una essenziale differenza dalle serie innanzi considerate sta già in ciò, che in nessuna delle scene della creazione Dio appare in persona, e nemmeno è rappresentato da angeli; per cui anche le scene perdono ogni interesse artistico, e sembrano piuttosto esperimenti fisici o chimici. Soltanto come una specie di figura iniziale trovasi nel fol. 1 v°, nella prima delle cinque divisioni, il Dio Padre, un vecchio (del tipo di Abramo) vestito di bianco, in mezzo ad una mandorla azzurra, circondato da cinque cori di angeli, serafini, tetramorfi e ruote di fuoco. [2] È adunque una di quelle

[1] La stessa composizione si osserva a Salerno; qui inoltre troviamo per la prima volta un notevole accordo colla scena corrispondente in Venezia.

[2] Nell'arte bizantina dell'ultimo periodo sono molto comuni i tre cori supremi di angeli: Troni, Cherubini e Serafini, e inoltre la variazione dei tetramorfi (vedi *Hermeneia*, pag. 99), senza che però si possa osservare una differenza precisa fra i varii tipi. Secondo la narrazione biblica, Dio pose, per esempio, un cherubino a guardia della porta del paradiso; questo però si trova di raro nelle rappresentazioni artistiche della cacciata o dell'estremo giudizio (si noti l'avvicinamento) con la caratteristica di *occhiuto* per gli occhi sparsi sulle ali (così, per esempio, nel Cod. parig. 510). — Isaia al capo 6° ci dà una descrizione dei serafini: « Stavano sopra di lui i Serafini, ed aveva ciascuno di essi sei ali; con due ali si coprivano il volto, con due i piedi e con due volavano ». Ciò non pertanto le parti del corpo che si devono nascondere appaiono di solito con speciale evidenza. Pure si trovano anche non di rado di quelli multialati, dei quali si vede appena appena il volto in mezzo alle ali. Secondo Isaia, essi si gridavano l'uno all'altro « santo, santo, santo », e nelle rappresentazioni di cerimonie dell'arte bizantina (come nel Cod. vat. di Cosmas) ciascun Serafino ha scritto accanto ἅγιος, anche in luoghi dove non si parla per nulla della visione d'Isaia (come, per esempio, nel Cod. par. 74, fol. 1 r°). Anche l'Arcangelo che sta solo nello scompartimento superiore della pala d'oro in Venezia, ha la stessa leggenda del triplice ἅγιος.

Secondo Daniele (7, 9), nelle rappresentazioni più antiche, le ruote sono rappresentate come ardenti (per

Digitized by Google

rappresentazioni di cerimonie tanto in voga nell'arte bizantina (più simile di tutte le è certo la solita rappresentazione della Visione d'Isaia), che ha con le altre scene della creazione colà riunite quest'unico punto d'unione, che cioè i tre raggi che partono dalla mano del Dio benedicente, vanno a colpire il secondo scompartimento, dove è figurata la separazione della luce dalle tenebre. Le particolarità di questa rappresentazione furono già esposte più sopra.

Nei due scompartimenti che seguono subito sotto è dipinta la separazione dell'acqua dalla terra. Non si può veramente fare a meno di riconoscere nell'artista una certa facilità d'invenzione, giacchè nella prima di queste scene alle rupi di color giallo d'ocra ha sovrapposto uno strato di azzurro, l'acqua, cosicchè quelle appena traspaiono; laddove nella scena seguente si levano vittoriose al di sopra delle onde fatte a mo' di squame. Sul fondo dorato si vede un arco azzurro, il cielo. Nell'ultimo scompartimento, che occupa tutta la larghezza del foglio, si vede un paesaggio in puro stile bizantino con rupi azzurre e giallo-verdi e la vegetazione trattata molto schematicamente.

La creazione degli astri (fol. 2 v°) s'accorda perfettamente nella composizione con le scene della separazione. Il sole rosso e la luna azzurra, figurati in piccoli medaglioni di profilo, stanno su una piccola fascia concava simile ad un arcobaleno, di colore azzurro e sparsa di stelle d'oro. Di sotto una rappresentazione della terra che è il massimo della concentrazione: un'isola verde di forma ovale, con un piccolo lago, circondata dalla fascia azzurra del mare — il tutto rassomigliante quasi ad una carta geografica.

In tal modo è fuori d'ogni dubbio, che l'illustratore della Bibbia fiorentina abbia attinto le sue idee da tutt'altri che dai mosaicisti di Palermo, di Monreale o di Venezia. All'incontro le sue rappresentazioni s'avvicinano alle miniature degli ottateuchi vaticani. Per la brevità citiamo soltanto il codice più antico (N. 747), tenendo però conto all'occasione delle più importanti differenze.

Fol. 14 v°: La mano di Dio nel mezzo di un cerchio azzurro; di sotto uno strato nero (le tenebre), di sopra uno strato azzurro molto più largo (l'acqua), attraverso il quale si vedono trasparire alcune rupi color giallo d'ocra. Anche qui manca la colomba. — Fol. 15 r°: La separazione della luce dalle tenebre; le tenebre sono color di porpora, la luce è azzurra (vedi sopra, pag. 218), e sono divise perpendicolarmente. Nelle tenebre (a sinistra) sta una donna dipinta in violetto; dirimpetto a lei invece, dalla parte della luce, si vede un fanciullo di colore azzurro più scuro del fondo, tenendo in mano una fiaccola; entrambi hanno dei veli che svolazzano. La figura molto animata della luce si volge a guardare la mano ammonitrice di Dio che appare da un segmento di cielo e corre, tenendo alto il braccio con la fiaccola, ad illuminare il mondo. Si noti la analogia di queste figure con le due personificazioni della notte e dell'aurora nel Salterio di Parigi, N. 139. [1].

Fol 15 v°: La separazione delle acque: Due strati d'acqua sono divisi da una fascia di cielo in forma d'arcobaleno, — questo si chiama almeno riprodurre con fedeltà! Da una ripetizione della stessa scena nel fol. 16 r°, l'acqua scorre ad un altro dipinto che sta accanto, dove si vede un gruppo di fiorenti isole circondato dalla corrente dell'acqua, il tutto molto simile ad una vecchia carta geografica.

Nelle pagine seguenti si ripetono questi strani fenomeni della natura; però nel cielo concavo stanno il sole, la luna e le stelle (quest'ultime di color rosso), e nella terra e nell'acqua gli animali. [2]

(Continua) J. J. TIKKANEN

mezzo del color rosso e delle fiamme); ciò vediamo già nella Genesi di Vienna e nel manoscritto siriaco di Rabula, del secolo VI. Però già nella Bibbia della Laurenziana e nel duomo di Monreale le fiamme hanno la forma di ali, e la forma tipica dei Troni è ormai quella di due ruote rosse ed alate incrociate l'una nell'altra (talora anche con occhi, come nel Commentario di Giobbe, Vat. gr. (n. 1231, del secolo XIII).

Nel battistero di Firenze ed in quello della chiesa di San Marco in Venezia sono rappresentati — però non in modo molto corrispondente — tutti i nove cori degli angeli. Ma non è qui il luogo di studiare la cosa per esteso. Del resto vedi i dati della *Guida della pittura*, con le relative osservazioni del DIDRON.

[1] Riprod. dal BAYET: *L'Art byzantin*, fig. 48. Però qui il fanciullo non solo ha un'altra posizione, ma ha anche il suo colore naturale.

[2] Nomino qui le rappresentazioni molto singolari del fol. *a* v° nella Bibbia della regina Cristina. Qui abbiamo bensì lo Spirito in forma di colomba, che vola sull'acqua piena di pesci; ma di sopra siede il Signore, in figura di giovane come nei primi secoli dell'arte cristiana, però, contro il solito, coi capelli corti, innanzi ad una quantità di animali, e scrive su un libro qualche cosa che ora non si può più leggere. — Del peccato originale della stessa Bibbia parleremo in seguito.

Digitized by Google

LA R. CALCOGRAFIA

SCOPO DELL'ISTITUTO - SUA DECADENZA - RIFORME

Multa incurata pudor malus ulcera celat.
HOR.

COPISTI del secolo XV spregiavano la nuova arte della stampa; i miniatori di lettere e di frontespizi spregiavano la incisione. La stampa e la incisione, giudicate intruse, guadagnarono il terreno, ed ora, fatte vecchie pur esse, temono con ingiusta gelosia la invasione di più moderni ritrovati.

Nel 1452, due anni innanzi che il Gutemberg ottenesse i primi saggi di tipografia, un orafo italiano, Tomaso Finiguerra, stampava una vera incisione. Fu casuale l'avere ottenuto su carta la prova del disegno inciso per un niello, ma non il divinare l'utilità di poter ripetere l'impressione e divulgare così un disegno inciso. L'incisione divenne arte a sè in quanto l'artista esprimeva con essa le concezioni proprie o interpretava l'espressione delle altrui. Applicata alla riproduzione dei monumenti, ebbe seguaci fra gli artisti invaghiti di poter conservare una interpretazione fedele delle opere d'arte che essi più ammiravano. Di quale importanza fosse il ripetere sia pure una loro interpretazione soggettiva, lo sentirono tutti i popoli dell'antichità che amavano i loro monumenti; in tempo più moderno, Roma che aveva un tribunale per la conservazione dei monumenti coll'editto Pacca per codice, ci lasciava anche un istituto per illustrarli.

L'anno 1738, papa Clemente XII faceva comperare la raccolta di rami e stampe del De Rossi « premendo sommamente (dice il chirografo pontificio) che restino conservate le opere più segnalate degli antichi artefici, incise specialmente in rame, quali tanto conferiscono a promuovere la magnificenza e splendore di Roma appresso le Nazioni straniere, come pure mirabilmente contribuiscono a coltivare l'esercizio e l'avanzamento della gioventù studiosa dell'arti liberali. » La Calcografia così istituita e dotata di 5000 scudi all'anno mirava a due scopi: quello di conservare il ricordo delle opere antiche che vanno tutte deperendo o eventualmente spariscono, e quello di farle conoscere, ammirare o studiare da chi non avesse opportunità di vedere gli originali. Si menzionava il rame perchè era allora il mezzo più perfetto di riproduzione.

La istituzione della Calcografia romana precedette dunque di un secolo e mezzo la fondazione dell'istituto fotogrammetrico di Berlino che, per la Germania, ha scopo identico, quello cioè di serbare un ricordo e di far conoscere i monumenti di quel paese, coi migliori mezzi disponibili. Fatta ragione al diverso tempo di origine, i mezzi di riproduzione sono pure diversi.

Nel 1738 si disegnava un monumento e poi si incideva il disegno; tra il monumento originale e la incisione s'intrometteva una serie complessa di condizioni psichiche, fisiologiche, materiali

Digitized by Google

e accidentali. Anche ad incisione riuscita non si otteneva che il ricordo di quel tanto che l'incisore aveva veduto in un disegno tratto dal monumento originale. Ora invece, allo studio comparato dell'espressione artistica del pensiero umano, è venuta in aiuto l'applicazione dei fenomeni naturali. Non solo il disegno, il chiaroscuro e l'intonazione di un oggetto d'arte possono riprodursi, ma persino le alterazioni cagionate dal tempo, l'effetto della sua antichità, alterazioni che giova conoscere, ma che nessuna mano d'uomo arriverebbe a riprodurre senza danno della verità. Tutto viene reso con fedeltà assoluta, tale da far riuscire simili riproduzioni veri documenti positivi, monumenti del monumento che illustrano. Le riproduzioni isocromatiche delle antiche opere d'arte, stampate con processi inalterabili, risolvono in modo assoluto il problema proposto da Clemente XII alla Calcografia Romana, la quale sino dalla sua fondazione non era già un istituto d'incisione, ma aveva per scopo la illustrazione dei monumenti.

Importa di correggere due opinioni, una che la Calcografia fosse un istituto di incisione, l'altra che dovesse almeno adoperare mezzi artistici di riproduzione.

La prima opinione viene confutata dalla destinazione data alla Calcografia dal suo fondatore, la seconda non ha bisogno di confutazione per chi sa distinguere tra la incisione artistica e la manuale o meccanica, tra questa e i processi naturali di riproduzione. L'incisione è un mezzo di cui l'artista si può valere per estrinsecare le sue concezioni o impressioni, ma adoperata a serbare il ricordo di concezioni già estrinsecate, degenera presto in incisione manuale o meccanica. Non è qui il luogo di recare un giudizio sulle stampe che oggi produce la R. Calcografia; basti l'affermare che, come riproduzioni, anco le incisioni perfette non servono più allo scopo; nella migliore e più famosa del genere, il cenacolo di Leonardo, inciso da Raffaello Morghen, le figure hanno espressione ben diversa dall'originale.

Credere d'altronde che il mezzo di riproduzione debba essere artistico è fallace criterio. Non il mezzo di riproduzione, ma l'oggetto da riprodursi dev'essere artistico; deve essere cioè un monumento (non importa di qual tempo o di qual'arte o di quale importanza o dimensione materiale). Coloro i quali non si preoccupano che del mezzo, chiamano artistica una specie di incisione in rame alla quale i migliori artisti rifuggono dall'applicarsi; poichè essi sdegnerebbero adoperare oggi il bulino in lavori di riproduzione di seconda mano, e sarebbero i primi a dichiararlo superfluo. Tutti sentono che qualche cosa d'artistico dev'essere nel ricordo di un monumento d'arte, ma alcuni non s'accorgono, o non possono accorgersi, che il valore artistico è il riflesso di quello del monumento che si riproduce. È fra questi chi nei monumenti più belli dell'arte non vede se non quanto è manualmente riproducibile, come chi di un antico dipinto non gode che la speranza di restaurarlo o di inverniciarlo.

Giotto nel dipingere un affresco ha fatto sue poche parti di sostanze naturali e le ha distribuite a rappresentazione di quelle forme ch'egli aveva concepite, forme ch'erano quelle dell'anima sua e dell'età in cui visse. La Natura riprendendo a sè la materia, cancella quelle forme; nessuna mano d'uomo, nessun processo manuale o meccanico può serbarne il ricordo; un altro artista potrebbe darcene l'interpretazione soltanto, interpretazione fatta secondo il modo di vedere proprio e dei nuovi tempi in cui egli vive. Il ricordo invece di ciò che la Natura cancella lo dà la Natura stessa; l'uomo ne impara le leggi e ne usufruisce per tracciare una immagine indelebile di ciò che si dilegua.

Non è meccanico il processo naturale di riproduzione; gli apparecchi sono mezzi di percezione; non dobbiamo molto gloriarci, ma nemmeno vergognarci di adoperarli; chi sente di veder bene non si vergogna di aver veduto cogli occhi.

Se dunque si tratta di riprodurre un affresco di Giotto, l'arte che va riprodotta è quella espressa in quel dato affresco e non altra.

Centocinquant'anni or sono, quando lo studio dei particolari era trascurato, o n'era difettosa la percezione e mancava il mezzo di riprodurli, bastava una specie di assieme del lavoro originale con alcuni accenni a questo o a quello, e l'interpretazione veniva ridotta allo stesso tipo per le più disparate manifestazioni del pensiero artistico di tempi diversi, o, quello ch'è ancor più strano a riconoscere, per le più lievi trasformazioni dell'arte d'uno stesso periodo o d'un solo artista. Oggidì invece, quando lo studio più attento dell'arte dei secoli andati ci ha fatto accorti che

Digitized by Google

nelle stesse proporzioni e nelle forme generali, che pur sembrano così facili a riprodursi o a ripetersi a mano, v'ha la rivelazione dei più intimi rapporti corsi tra l'artista e l'opera sua, tali che l'artista stesso che rivivesse non potrebbe riprodurla, ora che bisogna tener conto delle alterazioni fatte dal tempo ad un'opera antica, si conclude che, quand'anche venisse riprodotta accidentalmente una parvenza dell'oggetto, questa non avrebbe alcun valore come documento o ricordo; non potendosi controllarla ad ogni istante coll'originale, essendo superfluo far questo per chi può avere l'originale sott'occhio, e divenendo più che mai dubbia la testimonianza di una tale riproduzione quando l'originale perisce.

Fra l'opera d'arte e la sua riproduzione non deve dunque interporsi la mano dell'uomo. Colui il quale guardando un affresco di Giotto o altra opera d'arte, presume di ripeterlo, è come il restauratore che presume di rifarlo, restauratore sacrilego, ignorante o speculatore.

Anche l'artista può mettersi dinanzi all'opera d'arte ch'egli ama e con riverente affetto delinearne la forma ch'egli vede, ma pure in tal caso la interpretazione, tutta soggettiva, si arresta al disegno. L'impiegare però quindici o vent'anni a tracciare solchi su una lastra di rame per ripetervi quel disegno, se in altri tempi era un utile sacrificio che veniva fatto dall'artista, non è ora che un lavoro senza scopo a cui della gente è tratta ad applicarsi solo per ragione di lucro. L'incisione in rame fatta da un artista che incide disegnando porta seco le qualità del mezzo materiale adoperato e la espressione che ne deriva. Chi rappresenti un oggetto incidendo una pietra dura, non ottiene risultato eguale che se modellasse una pasta d'argilla. La difficoltà del mezzo rimasta scopo, rivela ancor più la manualità d'esecuzione. Abbiamo un rapporto congenere a quello che corre tra i versi d'Orazio, faccettati come zaffiri, e una catena di strofe bizantine a forme obbligate. Abbandonato persino il disegno, si prende adesso il lucido d'una fotografia e si incide quello; si ara il rame, ma senza gli scopi finali che nobilitano anche l'opera dell'agricoltore; si sottrae lavoro ad un qualunque stromento di lavoro produttivo per fare imperfettamente e con gran costo e perditempo quello che un soldo di acidi farebbe presto e infinitamente meglio.

Vi fu un tempo in cui per difetto di mezzi di riproduzione e di divulgamento, l'incisione rappresentava il nobile sacrificio che un artista, anche un grande artista, faceva della propria idealità in omaggio alle forme belle ma evanescenti tramandateci dall'arte dei secoli andati. Oggidì, venuti ad esso in aiuto i metodi naturali di riproduzione, l'artista, il vero artista, sa riconoscerne la superiorità assoluta; le riproduzioni a mano divennero cose dozzinali, buone per i giornali illustrati od i santarelli da villaggio, o bassa speculazione che sfrutta la bellezza delle cose più nobili.

È presto fatto d'altra parte a riconoscere la relazione che corre tra il funzionamento attuale della Calcografia e i tempi in cui essa funziona; le cifre parlano chiaro. Le ultime stampe prodotte dalla R. Calcografia sono: Il ritratto di Virginia Lebrun per il quale l'incisore spese 3 anni di lavoro e che costò L. 7000. Una Sibilla di Michelangelo, per la quale l'incisore lavorò anni 4 e che gli fu pagata L. 15,000. La Trasfigurazione di Raffaello, attorno alla quale l'incisore lavorò anni 15 e che gli fu pagata L. 49,000. L' Eliodoro che costò 17 anni di lavoro d'incisione, e fu pagato L. 55,000.

Di questo passo le 1320 acqueforti del Piranesi, stampe che hanno un valore artistico e che rappresentano qualche cosa, domanderebbero intere generazioni d'incisori a riprodurle e centinaia di milioni di capitale a pagarle.

Una qualche altra idea sulla gestione attuale della Calcografia ce l'offre il suo bilancio e la parabola delle cifre di vendita.

Lo Stato paga ogni anno alla Calcografia tra personale e dotazione L. 93,000. L'importo della vendita fu il seguente: Nel 1883 era di L. 41,954. 60; nel 1884 scese a L. 40,723. 77, nel 1885 a L. 27,604. 97; nel 1886 a L. 25,495. 10 e nel 1887 siamo ridotti a L. 20,398. 45. Calcolando il solo esercizio e le provviste pel 1887 si rileva che il ricavo della vendita fu appena la metà della spesa occorsa per la produzione; come se l'inchiostro e la carta, venendo in contatto coi rami incisi, perdessero metà del loro valore.

Le cifre suesposte non provano tutto, ma diventano eloquenti appena si ricordi che il prodotto della vendita è dovuto alle vecchie stampe che hanno un interesse artistico o di curiosità, o alle immagini sacre che hanno un interesse di religione. Malgrado questi coefficenti di vendita, di

Digitized by Google

nessun rapporto collo scopo della istituzione, la vendita stessa scemerà ancora e diventerà nulla a meno che non si ritocchino i rami antichi di Marc'Antonio e altri, per trarne nuove prove, a meno cioè che la R. Calcografia non venga ridotta ad una istituzione falsaria.

Importa di sollevare l'incisione al livello da cui discese, al livello d'arte nobile, non di nome ma di fatto; per ottenere però incisioni artistiche bisogna che l'incisore sia artista, e l'incoraggiamento di tal arte non riguarda d'altronde l'istituto per la illustrazione dei monumenti, ma sibbene le scuole di arti belle. Importa di conservare l'incisione manuale o meccanica, in quanto può servire con vantaggio a riprodurre disegni architettonici. Importa di introdurre i processi naturali di riproduzione, come quelli che sono già adottati da tutti gli istituti artistici e scientifici d'ogni nazione civile moderna, non come scopo, ma come mezzo.

L'aiuto che tali riproduzioni dànno altrove e daranno anche a noi come mezzo di studio è inapprezzabile. Quanto allo scopo di salvare un ricordo e di divulgare la conoscenza dei monumenti, le riproduzioni dal naturale sono oggimai le sole adottabili.

Per dire d'alcuni casi, abbiamo i disegni originali su pergamena delle cattedrali di Orvieto, di Siena e d'altre, che vanno progressivamente ingiallendo e che importa di riprodurre in quei particolari nei quali si rivelano in tutta l'intimità la natura e le qualità proprie dell'artefice del milleduecento ed è riproduzione che nessuna copia manuale può darci. Abbiamo esempi molteplici e multiformi di affreschi dei quali ci è dato di rallentare ma non di arrestare il deperimento; dipinti scoperti negli scavi che in pochi giorni scolorano.

Si rifletta un momento al valore che avrebbe una riproduzione isocromatica della Venere Anadiomene di Apelle o del Cenacolo di Leonardo, superante in fedeltà tutto quello che una intera legione di artisti avrebbe potuto disegnare dagli originali. Si rifletta che tanti oggetti d'arte saranno fra breve nel numero degli Apelli e dei Leonardi perduti ormai al mondo o guasti, e che di un numero infinitesimo di essi si saprà appena quanto dell'oggetto ha veduto o riprodotto l'esecutore di seconda o di terza mano.

Col far servire la Calcografia alla illustrazione dei monumenti, seguiremo non solo lo scopo per cui fu fondata, scopo ch'era bene definito per riguardo ai mezzi d'allora, ma verremo anche ad impiegarvi utilmente quei fondi che altre amministrazioni spendono ora senza unità d'indirizzo nel far riprodurre un monumento o l'altro, e avremo modo di fornire buoni esemplari ai nostri Istituti di Belle Arti, nei quali si continuano in molti casi ad adoperare modelli che disgustano o svogliano l'allievo, e ci metteremo in grado di fare quegli scambi internazionali con cui formeremo o completeremo le nostre Raccolte, indispensabili per lo studio comparato dell'arte.

Per riassumere diciamo:

La R. Calcografia potrebbe venire convertita in un museo di rami o in scuola di incisione, ma basterebbero per questo le cattedre negli Istituti di belle arti, trovando chi ne profittasse. Non può nè deve funzionare come stabilimento industriale, qual'è oggigiorno. Quale istituto per la illustrazione dei monumenti vivrebbe invece coi mezzi propri, servendo anche agli istituti d'arti belle, e il vantaggio che ritraesse mediante gli scambi cogli istituti congeneri all'estero, servirebbe all'incremento della istituzione medesima. La R. Calcografia fu istituita per servire alla illustrazione dei patrii monumenti; e le riforme di cui abbisogna saranno tanto più giustificate e utili in quanto la faranno contribuire a tale scopo e nel modo migliore possibile. Il modo migliore essendo quello che dà risultati più perfetti, ogni perfezionamento avvenire ai metodi di riproduzione attuali andrebbe applicato, perchè il lavoro risultasse sempre il migliore possibile nel tempo in cui è prodotto. Gli oggetti da riprodursi vogliono esser quelli per valore artistico i più importanti, per collocamento i meno accessibili, per natura materiale i più soggetti a deterioramento o a ruina e dei quali importa di preparare al più presto un ricordo o un documento; cominciando dai monumenti d'architettura, sparsi sulla superficie della nostra patria e dei quali non è possibile il confronto senza prima raccoglierne le vedute con adatto criterio, distribuendole per genealogie, lavoro che non si presta alla intrapresa privata; fino a certe categorie d'oggetti nascosti in musei lontani l'uno dall'altro, sino agli affreschi che vanno deperendo e si staccano come foglie d'autunno. In tal guisa si otterrebbe anche un materiale di studio che ora ci manca affatto o viene raccolto parzialmente e incompletamente, senza metodo e in condizioni le più disparate di riproduzione.

Digitized by Google

Nè si alleghi la vastità dell'impresa, nè si inventino difficoltà che non esistono. Sembrerà difficile a chi in quindici o vent'anni di lavoro ha veduto produrre la copia incisa di un solo oggetto d'arte, se copia può dirsi, mentre con minore spesa e in una frazione minima dello stesso tempo, si otterrebbero le riproduzioni di due o tre mila monumenti; monumenti sui quali la mano dell'uomo passa talvolta sacrilega, e che il tempo logora, ma di cui resterebbe almeno una immagine e un ricordo.

Se però la R. Calcografia, fondata per servire alla illustrazione dei patrii monumenti, venisse convertita in istituto o scuola di incisione, se l'Italia dovesse restare in ciò da meno delle altre nazioni, per un rispetto male inteso a ciò che si faceva in passato, allora, alla nobile apostrofe diretta dall'on. Vitelleschi al Senato: « Volete lasciar disperdere il nostro patrimonio artistico? » si vorrebbe aggiungere l'altra: « Non volete dunque che dei nostri monumenti si serbi neanche il ricordo? »

ITALO TIMARCHI

NUOVI DOCUMENTI

Un nuovo documento sulla casa di Raffaello

Il sig. Alessandro Corvisieri, addetto al R. Archivio di Stato in Roma, gentilmente mi comunica un documento che ci fornisce ulteriori notizie sulla storia di quella casa. Sapevamo già, da un documento pubblicato in parte dal prof. Adamo Rossi in questo periodico, [1] che il mercante fiorentino Benvenuto de Oliveriis aveva comprato dal cardinal Benedetto Accolti, cardinal di Ravenna, il palazzo di esso cardinale e quello che *olim fuit Raphaelis de Urbino* colle casette intermedie, al prezzo di seimila scudi d'oro.

Ora pel presente Istromento veniamo a conoscere che il De Oliveriis comprò il palazzo quale socio e rappresentante della ditta bancaria Giulio e Lorenzo Strozzi e compagni.

Il cardinal Benedetto Accolti condannato, in seguito ad un famoso processo, a sborsare una forte somma per malversazioni esercitate nel governo d' Ancona, si fece somministrare il danaro che gli occorreva dal banco Strozzi, che in compenso d' una parte della somma ricevette il palazzo del cardinale, col diritto di ricompra, allo stesso prezzo, entro un tempo determinato; al qual diritto il cardinale rinunziò nel 1541, mediante un compenso di 700 scudi.

Il palazzo venne poi, per divisione coi fratelli, in possesso di Roberto Strozzi figlio di Filippo; e contro lui insorsero Benedetto e Pietro Accolti, il primo dicendosi figlio del cardinal Pietro Accolti, che avea comprato il palazzo dagli esecutori testamentari di Raffaello, e il secondo, nepote del cardinale stesso, per mezzo di Adriano fratello di Benedetto. La causa fu deferita dal Papa al rev. d. Giulio Aradino, Uditore delle cause del Sacro Palazzo Apostolico; e a' 13 maggio 1559 le parti contendenti si accomodarono col presente atto di concordia.

Dall' Istromento risulta che a quel tempo i due palazzi, quello primitivo del card. Pietro Accolti e quello di Raffaello, erano già stati uniti essendo scomparse le casette intermedie appartenute agli Zon, probabilmente colla costruzione del gran balcone che tuttavia esiste. Nell' Istromento infatti si legge: « cum certis aliis domunculis que sunt, *sive erant tunc*, inter dictam domum magnan et domum *qm̄ Raphaelis de Urbino.* »

Questa notizia, d' aver cioè il palazzo appartenuto agli Strozzi, vale a spiegare quel che afferma il Torrigio nelle *Sacre Grotte Vaticane.* [1] Ivi, nell'Indice, che è a capo del volume, si legge: « Raffaello d' Urbino muore in Borgo nel *Palazzo degli Strozzi.* pag. 286. » Alla qual pagina si ripete: « Nel detto Palazzo di Borgo passò all'altra vita Raffael d'Urbino, tanto celebre pittore, d'anni 37. »

D. GNOLI

Archivio di Stato Roma.

Lud. Reydettus. Not. A. C. Vol. 6179. c. 68.

Die XIII Maii 1559.

Concordia inter Ill. dominum Robertum Strozzum patritium florentinum ex una et dominos Benedictum et Petrum qui se asserunt esse de Accoltis partibus ex altera.

« Cum fuerit et sit prout Ill. d. Robertus de Strotiis

[1] Fasc. II, p. 4.

[1] Seconda impressione, Roma, presso Vitale Mascardi, 1639.

Digitized by Google

quondam Philippi patritius florentinus asseruit quod alias bone memorie Benedictus de accoltis tituli sancti Eusebii dum vixit Sancte Romane Ecclesie Cardinalis Ravenatensis nuncupatus tanquam verus dominus et possessor ut se esse tunc dixit vendiderit et titulo venditionis concesserit et tradiderit tunc domino Benvenuto de oliveriis mercatori florentino socio et institori rationis bancharie tunc in urbe cantantis sub nominibus d. Julii et Laurentii de Strotiis et sociorum quandam ipsius Cardinalis domum magnam, positam in Urbe Roma in Burgo Sancti Petri in Strata Alexandrina vulgariter dicta una cum quadam alia domo illi contigua que olim fuit Raphaelis de urbino nec non cum certis aliis domunculis que sunt sive erant tunc inter dictam domum magnam et domum q.m Raphaelis de Urbino supradictas et etiam a parte posteriori dictarum domorum correspondentibus in strata Burgi veteris Carreria sancta nuncupata et iuxta alia sua notissima confinia tam expressa quam non expressa in instrumento venditionis predicte rogato per dominum Antonium Massam de Gallesia notarium in Romana Curia pro pretio et pretii nomine scutorum sex millium auri in auro de sole tunc solutorum compensatorum et benefactorum et alias prout in instrumento venditionis predicte in actis dicti Notarii rogato sub die 14 Decembris 1540 seu alio tempore veriori continetur Et cum pacto deinceps seu facultate per dictos emptores dicto quondam Cardinali ad faciendam illi rem gratam concessa de retrovenditione infra certum tunc expressum tempus iamdudum ex nunc effluxum et pro eodem precio licet de anno 1541 post dictam venditionem sequendo dicto pacto fuerit per actum bone memorie Reverendissimi Cardinalis renunciatum interveniente etiam desuper exbursatione et solutione dicto bo: me: Cardinali facta sc. septingentorum auri in auro ultra precium predictum propter quod ipse domus remanserunt libere dictis de Strotiis et hodie Ill. d. Roberto Strotio ad quem ex divisione bonorum facta cum suis fratribus remanent et sic hactenus a tempore dicte venditionis eis facte ut supra dictum est citra et etiam de presenti tente et possesse extiterint et possidentur quoque de presenti ex titulo et causa emptionis predicte et sic iusto titulo et bona fide.

« Sitque etiam prout tam prefatus Ill. d. Robertus quam alia pars infrascripta asserunt quod novissime dominus Benedictus qui etiam se asserit esse de accoltis sub eo pretextu quod ipse et quondam Hadrianus eius assertus frater predefunctus fuerint et sint filii seu nati bo: me: Petri de Accoltis dum vixit Cardinalis Anconitani nuncupati et dicte domus omnes spectarent et pertinerent ad dictum quondam Petrum Cardinalem et successive ad ipsos filios et hodie ad ipsum Benedictum et Petrum filium dicti quondam Adriani ex persona sui patris defuncti contra et adversus prefatum Ill. D. Robertum Strotium dictarum domorum modernum possessorem moverint litem de et super dictis domibus et illarum causa et occasione et causam huiusmodi in vim specialis commissionis s. d. Pape committi curaverint et fecerint R. d. Julio Aradino uni ex sacri palacii apostolici causarum auditoribus coram quo ad nonnullos actus citra tamen cause conclusionem processum extitit et sic adhuc pendet indecisa Et licet prefatus Ill. d. Robertus pretendat quod dictis pretensis de Accoltis nec alicui eorum nullum unquam ius nulla actio competat nec competere possit neque debeat in et super dictis domibus et pertinentiis earum nichilominus cupiens se eximi et liberari a dictis vexationibus pretensione et molestiis et carere etiam molestia dicte litis mote

« Et versa vice etiam prefatus d. Benedictus nomine suo et dicti Petri sui asserti nepotis pariter intendat ulterius secum non contendere et sumptus ulterioris litis evitare et ipsius litis eventum cum anceps sit non expectare.

« Huic est quod hac presenti die decima tertia mensis maii anni 1559.

Ill. d. Robertus Strotius &c.

(Lo Strozzi paga mille scudi a Benedetto e Pietro Accolti, i quali con ciò rinunziano ad ogni pretesa.)

Pastorino a Reggio d'Emilia

Sulla dimora del celebre medaglista senese in questa città, pubblicò anni addietro due documenti il professore Amadio Ronchini, traendoli dal carteggio farnesiano dell'archivio di Parma: [1] ora nuove indagini mi hanno fatto trovare due altre lettere che appunto si riferiscono a Pastorino, e che servono ad illustrare un breve ed interessante periodo della sua vita.

Dalle date inscritte sulle medaglie dell'artista, pare che egli abbia cominciato a lavorare in Ferrara nel 1547 quando ritrasse Alfonso II d'Este, allora principe ereditario; [2] dopo un intervallo di cinque anni in cui non troviamo alcun suo lavoro datato, egli vi ricompare nel 1552 per eseguirvi le due stupende medaglie delle giovinette Lucrezia ed Eleonora d'Este [3] e successivamente passa a Reggio d'Emilia come incisore di conii a quella zecca.

La comunità di Reggio aveva ottenuto da Ercole I d'Este, fin dal 1491, il diritto di battere monete di argento e d'oro, diritto che essa poi dava in appalto al miglior offerente; però i principi di Ferrara esercitavano sempre un po' di sorveglianza sulla monetazione e spesso imponevano alla comunità che affidasse agli incisori della zecca ducale ferrarese la fabbrica della

[1] Ronchini: *Il Pastorino da Siena.* (Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi. Serie I, vol. V).

[2] Armand: *Les medailleurs italiens*, III, 84, J. — La data 1547 è incisa nel rovescio che forse spetta ad un'altra medaglia: infatti Alfonso d'Este dimostra nel ritratto di Pastorino un'età superiore ai quattordici anni, che aveva nel 1547.

[3] Armand: op. cit. I, 194, 38 e 205, 104.

Digitized by Google

ponzoneria. Così nel 1502 e nel 1506 fu Giannantonio da Foligno, orefice di corte, che eseguì i conii; nel 1532 e nel 1540 furono Pandolfo Cervi e Girolamo Della Penna, detto Pennone, ferraresi; nel 1553 fu Pastorino. In quest'anno la zecca era stata affittata all'orefice reggiano Giovanni Antonio Signoretti, che, secondo l'istrumento di locazione rogato il 10 febbraio, s'impegnava a tener aperta l'officina per un triennio coll'annuo canone di centoquindici scudi d'oro. Forse il duca, come altre volte, impose alla comunità l'artista di sua scelta; fatto è che verso la metà dell'anno Pastorino venne a Reggio e cominciò a lavorare attorno alle stampe delle monete d'argento. [1]

Poco però egli vi stette, perchè sui primi d'ottobre dovè fuggire, colpito dalla gravissima imputazione di avere fabbricato degli scudi d'oro falsi; e riparò nella vicina Parma presso Ottavio Farnese, aspettando che la burrasca, probabilmente suscitata da false accuse, fosse calmata. Tuttavia il governatore di Reggio, Alfonso Estense Tassoni, instava presso il Farnese perchè Pastorino fosse imprigionato e gli scriveva in questi termini:

« Illmo et ecc.^{mo} s.^{or} mio oss.^{mo}

« Pastorino da Siena scultor viene imputato d'haver spesi et forsi fatti certi scudi falsi qui in questa città: et perchè la cosa è d'importanza et il signor Duca nostro desidera che la si chiarisca: pertanto essendosi egli trasferito costà in Parma dove io intendo ch'è, ho volluto supplicar V. Ecc.^{tia} che si degni in servitio, et per far piacere al prefato Sr Duca nostro, et ancho a fine che la giustitia habbi il luogo suo, fargli dar le mani adosso et tenerlo sino che da S. Ecc.^{tia} a quella sia scritto altro. Offerendomi anch'io in simili casi et in maggiori al servitio di quella alla quale bascio le mani.

« Di Regio, il dì xvj ottobrio del Liij.

« D. V. Ecc.^{tia}

« deditissimo servitor

« Alfonso Este. Tasson. »

L'accusa dovette essere chiarita falsa, perchè meno di un mese dopo l'artista era tornato a Reggio e scriveva al duca di Parma ringraziandolo caldamente per la *tanta umanità* che aveva usato verso di lui in quell'occasione; e a Reggio riprese l'interrotta fabbricazione di conii, preparando le stampe degli scudi d'oro, dei testoni, dei giulii, dei soldi e dei sesini.

Dopo un anno circa di permanenza a Reggio, Pastorino, compiuto il lavoro necessario per la zecca, tornò a Ferrara ove fu subito impiegato a lavorare per le monete ducali; e di là scrisse ancora ad Ottavio Farnese, pregandolo gli facesse pagare un credito che aveva col senese Agnolo Fraschini, zecchiere in Parma, il quale si era valso dell'opera di Jacopo, nipote di Pastorino, per accomodare alcuni conii. La lettera è la seguente:

« Ecc.^{mo} signor et patron mio,

« Questa per salutar e racomandarsi a vostra Eccelenza e pregarla che si degni di favorir mio nipote aportator di questa el qual mando apposta per essar pagato da Agniolo Frascin che sonno stati zechier chostì o chi è costì per loro, di quanto sonno le conventioni fra loro e noi, sicome ve informarà abboccha el capitan Francesco e mio nipote e mi rendo certo che Vostra Eccelenza li farà far ragione e presto, perchè non può star costì a spendar e perder tempo. E vi ramento ancora a vostra Ecc.^{za} che se si fa zechier nuovo, che noi faciamo le stampe nuove che o fatti più tempo fa e polzoni de la lira e de tre gulii e penso che piaceranno a V.^{a} Ecc.^{a} e ali altri. Altro non dico a V.^{a} Ecc.^{a} se non che mi tengi raccomandato asse stesso e ala Ecc.^{a} di Madama e a don Alesandro vostro figlio e dio vi feliciti. Vi bacio le mani. Di Ferrara, el dì 7 di settembre 1554.

« Di V.^{a} Ecc.^{a} « servo

« el Pasturino.

« (*fuori*) Allo Ecc.^{mo} signiore il signor duca di Parma, patron mio osservandissimo in Parma. »

Nell'anno che rimase in Reggio, Pastorino eseguì parecchie medaglie che portano quasi tutte le date 1553 e 1554; si può anzi dire che appunto in Reggio egli abbia cominciato a dedicarsi *ex professo* all'arte della medaglia, in cui doveva poi levarsi a tanta altezza. L'Armand ci descrive quelle di Laura Sessi-Boiardi, di Alessandro Bonzagni colla moglie Cecilia, di Elisabetta Ruggieri, di Gaspare Scaruffi, di Baldassarre Vigarani, di Ippolito Malaguzzi; vi si possono aggiungere quelle di Paolo Vitelli e del governatore di Reggio Alfonso Estense Tassoni, e forse altre ancora restano a scoprirsi.

Alla corte di Ferrara Pastorino dispiegò maravigliosamente il suo talento d'artista, lavorando quella serie di medaglie che lo ha collocato al primo posto fra i medaglisti del cinquecento; a Reggio aveva fatto ancora meglio, educando nella sua arte due valenti di cui dirò forse altra volta, Nicolò Signoretti e Alfonso Ruspaziari.

UMBERTO ROSSI

[1] Da documenti dell'archivio comunale di Reggio Emilia (Recapiti alle Riformazioni) risulta che nell'agosto del 1553 si batterono in notevole quantità e colle nuove stampe, *bianconi* e *colombine*, due sorta di monete d'argento.

Digitized by Google

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

MARC-ANTOINE RAIMONDI. - *Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître par le vicomte* HENRI DELABORDE. Bibliothèque internationale de l'Art. - Paris, Librairie de l'Art, 1888, in-IV, pag, 318 con 63 illustrazioni.

Dacchè l'autore, cinque anni or sono, aveva pubblicato la sua opera sulla *Storia dell' incisione in Italia prima di Marc'Antonio*, accolta con tanto plauso dai cultori dell'arte, questi aspettavano con impazienza, quasi come complemento, un lavoro analogo sopra il *Principe degli incisori del Rinascimento*, giacchè si sapeva che nessuno avrebbe potuto trattare il soggetto con maggiore autorità del competentissimo autore, già conservatore della sezione delle stampe alla Biblioteca nazionale di Parigi. Come frutto di studi indefessi, continuati si può dire per tutta una lunga vita, e favoriti dalle più propizie condizioni esteriori, che gli han permesso di trar profitto dell'intiero materiale riguardante l'oggetto trattato, salutiamo di cuore il volume suaccennato, il quale, corredato dall'editore colla solita splendidezza, ci si presenta come vero modello per simili pubblicazioni.

Il libro, lo accenna già il suo titolo, si divide in due parti sostanziali. La prima, suddivisa in quattro capitoli, contiene le notizie biografiche sul maestro, avuto continuo riguardo alle fasi consecutive della sua evoluzione ed apprezzando a minuto le sue produzioni artistiche alle quali in ispecie è consacrato l'ultimo capitolo, il quale riassume tutto quanto nei precedenti occasionalmente venne esposto, e precisa la posizione del maestro nella storia dell'arte. Nella seconda parte l'autore ci presenta il *catalogo ragionato* di tutte le opere di Marcantonio, come non lo possedevamo finora, neanche approssimativamente, in quanto ad ampiezza, compitezza e penetrazione critica, in nessuno dei noti manuali e repertori dell'arte dell'intaglio.

Ci vorrebbe molto più spazio di quanto ci è concesso in questo luogo, per far risaltare tutto quel che vi è di notevole nella prima parte - biografica - della monografia del Delaborde. Basti perciò d'accennare a qualche punto di essa. Dal bel principio, nel fissare la data della nascita di Marcantonio, l'autore si discosta dalle opinioni accolte fino ad oggi, che la mettono le une nel 1470, le altre nel 1488. Appoggiandosi sulla evidenza del noto ritratto dell'artista nell'affresco di Raffaello nella Stanza di Eliodoro, come anche di un passo nel *Viridario* dell'Achillini, il nostro autore la fissa all'anno 1480 incirca, e sulla scorta di documenti testè pubblicati (vedi B. Fillon, *Nouveaux documents sur M. A. Raimondi* nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. I) afferma essere l'artista nato, non come si credeva fin adesso a Bologna, ma nel villaggio di Argena, situato nelle vicinanze della detta città. Frattanto della prima fase dello sviluppo artistico di Marcantonio, l'autore, adducendo in testimonianza le primo sue opere giovanili, anteriori pure alla prima sua incisione con data certa (1505) che rappresenta *Piramo e Tisbe*, dimostra chiaramente come l'artista non solo sia stato influenzato dal suo maestro Francesco Francia, ma specialmente dai suoi condiscepoli Timoteo Viti e Giacomo Francia, figlio di Francesco. Parimente già per questa prima epoca bolognese, non soltanto per quella di Venezia fra gli anni 1508-1510, vengono addotte le prove dell'influenza, ch'ebbero il Mantegna e il Dürer sullo sviluppo di Marcantonio. Questi dunque, durante tutta la sua carriera artistica, risentiva l'influenza del maestro tedesco, poichè possediamo ancora una sua incisione dell'anno 1520, nota sotto la denominazione *la Vierge à la porte*, la più bella di tutte le copie di Marcantonio da originali del Dürer, e nello stesso tempo l'unica fatta su un suo disegno originale (non su una incisione in rame o legno). Finora sulla testimonianza del Vasari la *Lucrezia* si riteneva la prima opera di Marcantonio fatta su un disegno di Raffaello. Ragioni di stile e di tecnica determinano il Delaborde a farla precedere dalla *Didone in atto di uccidersi*. Che il Vasari abbia scambiato le due incisioni l'una coll'altra, è facile a spiegarsi coll'analogia del soggetto di ambedue. La *Lucrezia* del resto è pure posteriore all'*Adamo ed Eva sotto l'albero*, il che appare chiaro dal carattere del lavoro tecnico in questa stampa. Siccome per essa Marcantonio non si è servito come prototipo dell'affresco sulla volta della Camera della Segnatura, terminata nel 1511, ma di uno schizzo di Raffaello, conservato oggi a Oxford, il Delaborde ne arguisce, che l'incisione di cui si tratta debba essere stata eseguita nel 1510-11, e che per conseguenza la *Lucrezia* non possa esser datata prima del 1511-12. Trattando dei supplementi aggiunti dal maestro ai fondi delle sue stampe fatte su disegni di Raffaello, l'autore mette in rilievo la tendenza di lui a valersi a questo scopo delle incisioni del Dürer e di Luca d'Olanda. Egli a giusto titolo ne deduce dall'una parte mancanza di facoltà inventiva, dall' altra limitatezza evidente del senso estetico: mentre il nostro maestro mostra il più fine gusto per le forme della figura umana, non gli

Digitized by Google

è dato di discernere in quelle della natura il bello dal brutto, anzi pare che non abbia sentimento della dissonanza, prodotta da lui col collocare figure classiche e di forme purissime in fondi di paesaggio e d'architettura di quei maestri oltramontani, dalle forme ristrette, imitanti con penosa scrupolosità la realtà poco attraente.

In quanto alla favola intorno alla cagione della morte di Marcantonio, messa prima in campo dall'autore della *Felsina pittrice*, il Delaborde la rifiuta, traendone gli argomenti dalla comparazione oggettiva delle due stampe della *Strage degli Innocenti* e dimostrando che la posteriore non possa attribuirsi punto a Marcantonio. Del pari, adducendo fondate ragioni, il nostro autore non accetta l'identificazione del *maestro col dado* col figlio naturale del Raimondi (il di cui nome presuntivo Benedetto Verino presenta le iniziali B. V. usate da quell'incisore), identificazione che era stata sostenuta dal B. Fillon nel suo scritto suindicato; anzi, anche in seguito non vorrebbe riconoscere nel maestro testè accennato se non uno dei più abili imitatori di Marcantonio.

Per quanto siano interessanti questi ragguagli ed altri di cui abbonda la prima parte del libro del Delaborde, sui quali però l'angustia dello spazio non ci permette di dilungarci, l'importanza dell'opera per la scienza consiste nella sua seconda parte, la quale ne occupa presso a poco tre quarti del contenuto. Le note descrittive delle opere di Marcantonio che possedevamo fin adesso, incominciando dal Heineken fino al Passavant, non erano altro che scarsi elenchi di nomi, eccetto quella del Bartsch, che contiene, se non ragionamenti critici, almeno descrizioni esatte di tutte le incisioni dell'artista. Riconoscendo pienamente il valore e l'importanza del lavoro preliminare del Bartsch, ma accennando pure alla sua parziale insufficienza, in quanto riguarda l'attribuzione al maestro stesso di molte opere dubbiose o di altre che sono senza dubbio lavori de' suoi discepoli, l'autore intende il suo compito molto più ampiamente, e lo prosegue pure sotto più ampî punti di vista. Divide il suo catalogo in dodici paragrafi secondo gli argomenti trattati: storia sacra, santi, mitologia, composizioni allegoriche, storiche, ritratti, studi, soggetti diversi, copie, opere dubbie ed erroneamente attribuite. È peccato che l'autore, credendo di poter fare a meno della descrizione delle singole stampe, si contenti di accennare a quella fornita dal Bartsch, indicandone i numeri relativi. Così il suo libro viene privato del carattere di repertorio completo di tutto il materiale, riguardante l'opera di Marcantonio, come la condizione odierna della scienza ce lo rivela. In ogni altro riguardo sarebbe infatti difficile di accusare il catalogo del Delaborde di imperfezione, di mancanza di profonda dottrina o d'altra omissione. Anzi, ogni numero vien minutamente criticato, esaminato e determinato in quanto all'origine e al modello, classificato con data certa o almeno approssimativa fra le opere dell'artista; i diversi stati (*états*), le copie e le imitazioni, se ce n'è, sono enumerati con accurata indicazione dei segni distintivi, sono indicati specialmente i fondi di paesaggio presi a prestito da altri modelli, ecc. Per non accrescere di troppo l'estensione del presente resoconto, è d'uopo limitarci a pochi cenni sui numerosi risultati nuovi contenuti in questa parte del sostanzioso lavoro dell'autore. Egli attacca e combatte con validi argomenti l'opinione, prevalsa finora, che parecchie delle incisioni del Raimondi (i numeri 87, 88, 142, 145-151, 197-99 del suo catalogo) siano state eseguite su disegni di Raffaello, altre (numeri 93, 99-101, 161, 164, 166, 167, 210) su disegni di Francesco Francia; per una parte di esse fa delle congetture, per un'altra ne indica addirittura i modelli in composizioni relative di Marcantonio stesso, degli allievi di Raffaello e pure in alcune di origine veneziana. In quanto ai modelli di parecchie stampe (numeri 113, 118, 160), il Delaborde ritiene molto verosimile che Timoteo Viti ne fosse autore, appoggiandosi non solo a criteri derivati dalla maniera artistica del maestro nominato, ma spiegando molto ingegnosamente alcune sigle, che si trovano tracciate su esse, come le iniziali dell'iscrizione: *Timoteus Urbinas Pinxit*. Il celebre ritratto di Pietro Aretino, all'opposto dell'opinione prevalsa fino ad oggi, che si fondava su una indicazione relativa del Vasari, vien ricondotto non a un disegno di Marcantonio stesso, ma bensì ad un originale di provenienza veneziana. Egualmente l'unica sua incisione in legno, raffigurante *L'incredulità di S. Tomaso*, che si trova in una edizione veneziana dell'anno 1512 delle Epistole ed Evangeli. In quanto agli altri lavori di questa sorta, che gli si attribuiscono, fra i quali il *Tomaso di Aquino* nella edizione fiorentina del 1512 del suo Trattato dalla Confessione (un esemplare se ne trova nella collezione del signor E. Piot a Parigi), il Delaborde decisamente respinge la possibilità che Marcantonio ne sia l'autore.

Ma basti delle particolarità. Con quelle poche che abbiamo segnalate, crediamo sufficientemente aver dimostrato i pregi dell'opera presente, che raccomandiamo caldamente all'attenzione e allo studio accurato dei cultori della storia dell'arte.

C. DE FABRICZY

Atti della società di Archeologia e belle arti per la provincia di Torino. - Dispensa seconda del volume quinto, 1888, Torino, Roma e Firenze, Fratelli Bocca.

Questa nuova dispensa contiene anzitutto la prosecuzione del lavoro del signor Boggio sulle prime Chiese Cristiane nel Canavese. La dissertazione è arricchita di molte annotazioni, e contiene nel testo non poche notizie storiche, archeologiche ed artistiche che rivelano particolari, o sconosciuti, o poco noti sulle più importanti Chiese primitive di quella notevole regione pedemontana.

Digitized by Google

L'autore ebbe cura di riprodurre frammisti alla narrazione parecchi disegni in zincotipia de' monumenti piu attraenti, ch'egli credette d'illustrare, fra cui si notano il campanile della famosa abbazia di S. Benigno di Fruttuaria, tomba per secoli del non men celebre re d'Italia Arduino d' Ivrea; un fianco della cappella di S. Giorgio in castello a Valperga, che contiene affreschi del quattrocento, e nelle tavole la facciata del duomo di Chivasso.

Dopo un'altra notizia di Ugo Rosa su lapidi, monete romane e terracotte di recente scoperte a Susa, e di un breve accenno di V. Promis ad una strada romana scopertasi in alcuni scavi della diagonale di S. Giovanni di Torino, il Ferrero fa in una susseguente pagina conoscere un ripostiglio di altre quattrocento monete romane scopertosi nel verno scorso a Fontanetta da Po. Chiude la dispensa un'appendice d'antichità romane e medioevali nella valle di Aosta, scritta nel vernacolo valdostano dall'autore E. Besana. Ed anche qui si vedono frammiste alle narrazioni le riproduzioni di parecchi disegni delle principali scoperte illustrate dall'autore, oltre quelle che si hanno in una tavola a parte.

Questa dispensa degli atti della benemerita società d'archeologia di Torino non è per importanza minore alle precedenti; ed è sempre una prova di più dello zelo di quei soci, i quali colle loro pubblicazioni giovano grandemente all' incremento degli studi dell' antichità in quella nobile regione d'Italia.

X.

Lettere inedite di **ANTONIO CANOVA** *al cardinale Ercole Consalvi, pubblicate da* ALESSANDRO FERRAJOLI — Roma, Forzani e C., 1888.

Questa pubblicazione contiene quattordici lettere possedute dal marchese Gaetano Ferrajoli, dirette dal Canova al cardinale Consalvi, e relative alla missione affidatagli dal Governo romano, per recuperare gli oggetti d'arte sottratti a Roma e alle sue provincie, durante le invasioni francesi. Non rivelano in sostanza cose nuove, ma ci fanno assistere, come ben dice l' editore nella prefazione, allo svolgimento giornaliero, e, direi quasi, drammatico dei fatti.

Per la mitezza del suo carattere, egli non sarebbe stato l'uomo più atto a tale ufficio, ma nessuno avrebbe potuto patrocinare la causa con più amore e più efficacia di lui. Dalle lettere appariscono le difficoltà ch'egli dové combattere nell' opposizione della Francia e della Russia, e che egli giunse a superare valendosi di potenti amicizie, e di tutta l' autorità che circondava il suo nome; per modo che la buona riuscita dell'imprèsa, fu dovuta in gran parte alla scelta della persona. A questa pubblicazione accrescono pregio la riproduzione d'una medaglia coniata in quella occasione in onor del Canova, e di un'altra coniata più tardi ad onore di Pio VII per la ragione stessa; e quella d'una rara stampa rappresentante la partenza da Roma del terzo convoglio delle statue e monumenti d' arte pel Museo nazionale di Parigi.

MISCELLANEA

Sculture italiane medievali. — Furono donati al Museo di Berlino due grandi Leoni di marmo, importantissimi lavori del secolo XI. Questi servivano originariamente a sostener le colonne che adornavano l'atrio dinanzi al *portale* di una chiesa di stile romanzo, ora distrutta, nelle vicinanze di Ferrara.

Non s' adattavano entrambi ad uno stesso *portale*, poichè anche il loro diverso stile accenna a due diversi tempi, il primo alla metà dell' XI secolo, il secondo alla fine dello stesso. Due altri leoni, che doveano essere accompagnati con questi, sono da poco venuti in possesso del principe Liechtenstein.

Allo stesso periodo e parimenti all'arte italiana appartiene un'altra grande opera di uguale interesse, un *lavabo* di stile romanico, donato dal signor von Dirksen consigliere di Legazione.

Questo apparteneva ad una chiesa distrutta di Roma, dove i lavori di questo stile sono assai rari. Per i musei questa vasca porge come quei due leoni un singolare interesse, perchè la raccolta di Berlino si trova in possesso di una ragguardevole serie di opere del periodo romanico in Italia, le quali però appartengono quasi esclusivamente a Venezia oppure ai dintorni di Venezia.

Avorio del X o XI secolo. — Con una tavola d' avorio della prima epoca romanica, rappresentante la cattura di Cristo, che poco tempo fa fu acquistata dalla raccolta Trotti-Trivulzi, s' accorda un gran rilievo della Crocifissione similmente di origine italiana, comprato ultimamente pel museo di Berlino; ambedue sembrano lavori del più tardo tempo lombardo, del X od XI secolo. In Italia si trovò pure il

Digitized by Google

nuovo acquisto di un dittico adoperato come coperchio d'una cassetta d'avorio nel più tardo medio evo, le cui scritte son pur troppo raschiate. Appartiene a un di presso al VI secolo. Son rappresentate lotte di gladiatori contro fiere.

Un quadro di Francesco Bonsignori (1455-1519). — S. Sebastiano. Nel mezzo del quadro, in piedi dinanzi ad un tronco d'albero, e legato ad esso, solamente coperto da un panno che gli cinge i lombi, trapassato da tre dardi; le mani posate l'una sull'altra sopra la testa bruna, attraente.

Il fondo d'aria; alla sinistra roccie e sparsamente alcuni arboscelli; alla destra una città fortificata, cinta da un fiume, con antiche rovine (reminiscenze di Verona). Da questa parte, su d'un cartellino, il nome dell'autore ed una data dell'anno mezzo cancellata (1493 o 1495). Tutta la figura, quasi grande al naturale; la tela alta 1,52, larga 0,73 m. Opera interessante perchè risente l'influenza del Mantegna per la rappresentazione del corpo nudo con una tecnica pregevole, e propria dell'arte dell'alta Italia in quel tempo. Acquistato a Firenze pel museo di Berlino.

Busto di Desiderio da Settignano. — La raccolta de' busti del 400 nel museo di Berlino s'è arricchita d'un nuovo lavoro acquistato dal Dr Figdor in Vienna. Rappresenta verosimilmente una delle figlie del Duca Federico d'Urbino. È lavorato sulla pietra calcare che si scava nelle vicinanze d'Urbino, ed è un'opera assai finita e pregevole, che pei caratteri del suo stile, analoghi a quelli che incontransi nelle opere autentiche di Desiderio da Settignano, deve ascriversi a questo maestro.

Essendo Desiderio morto nel 1464, il busto dev'essere stato fatto prima di quest'epoca; e poichè esso è in pietra calcare d'Urbino, lo scultore deve averlo lavorato in questa città.

Plachette di bronzo. — Fra le plachette di bronzo acquistate nel primo quarto del corrente anno dal Museo di Berlino si trovano parecchi eccellenti, rari od anche unici rilievi del Riccio, del Moderno e di altri capi-scuola.

Essi provengono da donazioni di signori tedeschi.

Rilievi in stucco dipinti. — La raccolta de' rilievi in stucco dipinti s'è arricchita di un rilievo colorito in bronzo, della Crocifissione, tratto da una nota composizione di Michelangelo ne' suoi ultimi anni; di un vaghissimo rilievo dipinto di Madonna di Desiderio, il cui originale si trova sotto il nome di Donatello nella Galleria di Torino, e di un grande rilievo di Madonna nella maniera di Michelozzo, colorita sul petto, di particolare interesse.

Vendita pubblica a Londra. — I giorni 4, 5, 6, 9, 10 e 11 luglio i signori Christie, Manson e Woods di Londra procederanno alla vendita della considerevole *Collezione d'armi ed armature, d'avori scolpiti e d'antichità celtiche e sassoni* di proprietà del conte di Londesborough.

È questa una delle più preziose raccolte che si conoscano, e non siamo punto sorpresi di sentire che molti amatori del continente si preparano a recarsi alla vendita.

Esposizione di ritratti a Londra. — Il 1° settembre s'aprirà a Londra nella sala di S. Stefano, annessa al *Royal Aquarium*, una esposizione dei ritratti dei più bei tipi di uomini e donne di tutto il mondo; essa comprenderà tutte le arti, e vi si troveranno pitture, fotografie, incisioni ecc.

L'esposizione durerà quattro mesi; l'invio di oggetti da esporsi dovrà esser fatto prima del 25 agosto.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Inaugurazione del monumento di Vittorio Emanuele a Bologna — Monumento a Paolo Veronese — Il ponte Garibaldi a Roma — Officina dei gessi nel Museo artistico industriale romano — Restauro della ròcca di Scarperia — Rendiconto finale della facciata di Santa Maria del Fiore — Esposizione italiana a Copenaghen — Commemorazione funebre del prof. Mussini — La collezione vetuloniese al Museo di Grosseto.

Il giorno 11 di questo mese, alla presenza dei nostri Sovrani, è stato inaugurato a Bologna il monumento che quella patriottica città ha fatto erigere al re Vittorio Emanuele.

Consiste questo in una statua equestre condotta dal Monteverde, il quale ha voluto rappresentare il Padre della Patria in un momento veramente solenne; quando cioè sui campi di San Martino la fortuna si mostrava ancora indecisa, e l'animoso re, confidente nel valore e nell'amore dei suoi soldati, diceva loro familiar-

Digitized by Google

mente nel suo piemontese: *Fieui, o pijoûma San Martin, o foûma San Martin;* giuoco di parole rimasto famoso e che in buon italiano si tradurrebbe così: « Figliuoli miei, o si prende San Martino o ci conviene andarsene. » E l'andarsene, in quella memoranda giornata, importava per l'Italia il prolungarsi del suo servaggio, per il re la perdita della corona.

Vittorio Emanuele è rappresentato in bassa tenuta di generale: la persona e il viso si volgono a destra: l'espressione della fisonomia è calma, fiduciosa. Il cavallo, trattenuto dalla briglia, si ferma in una mossa di zampe e di garretti vigorosa, mordendo il freno, mentre il suo signore si atteggia a un atto di benevola esortazione ai soldati.

Il monumento è sembrato agli intelligenti benissimo riuscito, e la famiglia reale si è congratulata coll'illustre scultore, in mezzo agli applausi della moltitudine accorsa alla bella cerimonia. Bologna conta fra le sue mura, già così artisticamente ricche, un pregevole monumento di più.

— E uno di più ne conta pure Verona, la quale ha inaugurata la statua del suo grande pittore, del suo Paolo immortale, le cui opere sono avute in conto di tesori a Verona non solo, ma a Venezia, a Milano, a Firenze, a Roma, a Madrid, a Parigi, a Pietroburgo, per tutto insomma ove l'arte pittorica vien tenuta in onore.

Questo monumento è piuttosto modesto: la statua in marmo di Carrara misura due metri e 75 centimetri di altezza e col piedistallo s'innalza a metri 5.20. Ne è autore il veronese scultore Romeo Cristiani, al quale venne in origine commesso di attenersi a un bozzetto condotto nel 1853 dallo scultore Torquato Della Torre, rapito giovanissimo all'arte, quando già con l'*Orgia*, col *Gaddo* e con altri bei lavori, che chi scrive queste linee ebbe tante volte ad ammirare nel suo studio a Firenze, si manifestava artista di valore eccezionale. Naturalmente il Cristiani, sentendosene le forze, ha voluto fare un'opera propria, anzichè un lavoro d'imitazione. Quindi tutta sua è la lode per l'ottima riuscita del monumento.

Paolo Cagliari è rappresentato in quella mossa comune a tutti gli artisti, quando a un dato punto del lavoro si allontanano alquanto dalla tela per meglio giudicar dell'effetto. Il veronese poggia alquanto la persona sul superiore gradino del suo scaleo: in terra posa l'un piede mentre l'altro s'appunta sul primo gradino: la destra alquanto protesa tiene il pennello, la sinistra regge la tavolozza appoggiata di taglio sulla coscia corrispondente: la fisonomia del pittore rivela un momento di considerazione pensosa. Mossa, espressione, tutto naturalissimo e vero.

— E giacchè siamo a parlare di inaugurazioni, non mi pare da passarsi sotto silenzio quella avvenuta qui in Roma, alla presenza del re, di un monumento non di semplice ornato ma di utilità incontestabile. Parlo del nuovo ponte Garibaldi che pochi metri a monte dell'isola tiberina mette in comunicazione il Trastevere col centro del movimento e degli affari. Questa importante opera d'arte, che onora tanto l'architetto che l'ha concepita e diretta, quanto l'impresa che l'ha materialmente costruita, è composta da due ampie arcate di ferro di 55 metri di corda, le quali poggiano su due grandi testate laterali e sopra un'enorme pila centrale, che non misura meno di 12 metri di larghezza nella sua parte superiore. La larghezza del ponte è di 20 metri, dodici dei quali di carreggiata e otto di marciapiedi, quattro per parte. Questo ponte superbo è veramente degno di una grande città, e il bisogno che Roma aveva di stabilire una comoda comunicazione fra le due sue parti trastiberina e cistiberina era tale che adesso quasi tutto il traffico fra le due frazioni si è venuto a rovesciare sul nuovo ponte, che è l'unico che possa vantarsi di offrire vera comodità di comunicazione fra le due parti della città divise dal fiume.

— Non lascierò Roma senza far menzione di un altro fatto che ridonderà pure a vantaggio e decoro della città. La Corte dei Conti ha registrato il 12 del corrente mese un decreto ministeriale che approva il regolamento per la nuova officina dei modelli in gesso, che col R. Decreto del 23 ottobre 1884, venne istituita presso il Museo artistico industriale di Roma.

Questa officina riuscirà senza dubbio di utilità grandissima agli esercenti le arti industriali, e niuno v'ha certo che ne disconosca il vantaggio: ma tutti converranno meco nel deplorare l'indecente, per non dir peggio, locale, nel quale il municipio ha creduto bene intanare il Museo anzidetto, ricco di oggetti preziosissimi che meriterebbero di esser collocati in ben diversa maniera. Quello non è un Museo degno

Digitized by Google

di una capitale, è un granaio: e se adopero sì dura parola, che pure è conforme alla verità, lo fo soltanto nella speranza che qualcuno senta rossore di quel disgraziato impianto e faccia su cui spetta pressione ben più autorevole della mia, affinchè il Museo artistico industriale di Roma sia collocato in modo da soddisfare le giuste esigenze dell'arte, e da non costringere i cittadini ad arrossire quando vi conducono qualche straniero a visitarlo. E tanto più dovrebbe il municipio romano indursi a trovar sede conveniente a questo Museo, quanto più degne di ogni riguardo si mostrano le scuole che vi sono annesse. Le quali è noto essersi fatte onore moltissimo a Parigi e ad Anversa, a Milano e a Torino e qui in Roma istessa, nelle diverse mostre artistiche che sono state fatte in queste città; e anche attualmente figurano benissimo a Trieste a quella esposizione di arte industriale.

— In Toscana, provincia che tiene il primato per l'amore all'arte e per la cura dei monumenti che in tanta copia possiede, si pensa a restaurare la rôcca di Scarperia, costruita da Arnolfo di Lapo nel 1292. Il comm. Del Moro, incaricato di questo non facile lavoro, ha già visitata quell'antica fortezza, celebre per aver validamente resistito ai feudatari del Mugello e alle invasioni tentate dalla vicina Romagna. Il castello, che è uno splendido esempio di architettura militare feudale dei tempi di mezzo, sarà rimesso nel primitivo suo stato, e restaurate verranno le pitture che ne decorano l'interno. Così avrà la Toscana un'altra di quelle mirabili ricostituzioni medioevali quali sono i castelli di Brolio e di Vincigliata, e il Bargello e tante altre fabbriche di Firenze.

— Questo nome mi richiama in mente l'ultima relazione fatta dalla fiorentina associazione per la facciata del Duomo. Questo documento che contiene il rendiconto finale di quell'opera stupenda merita di non passare inosservato dalla nostra rassegna. « Questo rapporto - dice con legittimo orgoglio un giornale di Firenze - se nulla aggiungerà a ciò che sappiamo del modo ammirabile nel quale è stata condotta l'impresa, rimarrà tuttavia una pagina di storia contemporanea, che tutti rileggeremo con patriottico vanto, destinata com'è a rammentare che Firenze, quando vuole, riesce; e riesce segnatamente quando tutta si muove: e tutta si muove sempre quando le è posto innanzi un intento che sia degno di farla muovere. »

Il costo totale della facciata di Santa Maria del Fiore, dell'opera senza dubbio artisticamente più grandiosa del secolo, è salito appena a L. 1,260,057. 59, mentre le somme raccolte per costruirla sono arrivate a L. 1,371,813. 93, con un avanzo per conseguenza di L. 111,756. 04 che è già stato messo da parte e destinato a concorrere alla spesa necessaria per la fusione delle porte di bronzo. La sottoscrizione speciale aperta per quest'ultimo lavoro ha già fruttato altre L. 139,515. 93, talchè il Comitato esecutivo ha già a sua disposizione un totale di L. 251,271.97. Si fa conto che occorreranno non meno di altre centomila lire per la fusione di queste porte, destinate a dar l'ultimo compimento alla stupenda facciata; ma si ha fiducia di trovare, e non tanto tardi, anche queste.

Ho voluto parlare con le cifre alla mano, perchè in quest'epoca nella quale i più puri ideali restano soffocati dalla venalità, dalla rabbia dei subiti e non sempre leciti guadagni, dalla foga di mettere a profitto tutto, specialmente i più grandiosi lavori, per empirsi le tasche, riesce ben grato poter citare un esempio sì splendido di generosità cittadina, di probità e di abnegazione inaudita per parte di tutti quanti han messo mano al lavoro; virtù che hanno avuto per resultato il dar compiuta per poco più che un milione un'opera d'arte degna di stare accanto alla torre di Giotto, e che in altre circostanze e in altri luoghi non sarebbe costata meno di tre o quattro. È sempre triste il fare confronti; ma pensando al milione della facciata di Santa Maria del Fiore, come si può scordare il quasi mezzo milione delle due arcate a Porta del Popolo?

— Le esposizioni sono adesso divenute di moda. Senza contare quelle che si sono aperte in varie città d'Italia, ve ne è all'estero un bel numero. Mi fermerò su quella che per noi può dirsi iniziata entro il mese che sta per finire: intendo la esposizione di Copenaghen. Questa fu inaugurata il 18 maggio decorso alla presenza del re e della regina di Danimarca: ma fu quella una inaugurazione immatura, come tante se ne vedono anche presso di noi, per esempio quella del monumento dei caduti a Dogali e l'altra della via Arenula e del ponte Garibaldi. Infatti nessuna sezione era ancora in ordine; neppur quella Scandinava, che pure dava il suo nome alla Esposizione. La sezione italiana quindi non fu in ordine prima del 6 giugno corrente, giorno

Digitized by Google

nel quale il nostro Ministro plenipotenziario presso la Corte danese, signor marchese Maffei, si recò ad inaugurarla. I ragguagli che si hanno circa la nostra sezione a Copenaghen sono assai lusinghieri, poichè sembra che i nostri artisti abbiano anche lassù mostrata la loro valentia, ad onta che già si trovassero, per così dire esausti, causa gl'impegni antecedentemente presi con Londra, Barcellona, Bruxelles, Melbourne, Vienna e Monaco.

La sezione italiana a Copenaghen occupa 670 metri quadrati, divisi in due porzioni: gli oggetti son benissimo distribuiti, ed è degno di lode il Commissario generale italiano comm. Carotti, per le cure che si è prese a fine di far fare buona figura al nostro paese in quelle lontane regioni.

Gl'intagli ed i musaici fiorentini, i musaici romani del Gallandt, i bronzi artistici del Nelli di Roma, i lavori d'ebanisteria del Borelli napoletano e del Materozzoli fiorentino, i busti del Serrano di Chieti, le fotografie degli Alinari e Brogi, i camei del Morabito e del Montini di Napoli, e tanti e tanti altri stupendi lavori, che non possono qui numerarsi tutti, formano un insieme così attraente, che il pubblico danese e gli stranieri che attualmente si trovano a Copenaghen, non si stancano di visitare e di lodare con unanime accordo.

— E qui disgraziatamente mi conviene allontanarmi dalle gradite sensazioni dell'amor proprio nazionale soddisfatto per prender parte ad un lutto artistico che l'inesorabile morte ci ha in questi giorni arrecato.

Il 18 di questo mese, verso le ore tre pomeridiane, moriva in Siena il prof. Luigi Mussini, rinomato pittore e direttore del senese Istituto di Belle Arti. Egli era nato a Berlino, ove si erano rifugiati in esilio i genitori suoi, quando la viltà e la debolezza dei governini d'Italia si affaticava a purgare la penisola da tutti i suoi più generosi cittadini. Venuto in Italia ed applicatosi all'insegnamento artistico nell'Accademia di Firenze, nel 1848 abbandonò la sua cattedra per correre in Lombardia a combattere lo straniero. L'esito infelice della guerra lo costrinse di nuovo ad applicarsi all'arte sua, e in Francia visse a lungo col lavoro delle proprie mani, producendo dipinti di magistrale fattura, e che gli procurarono meritata fama, sendosi egli sempre studiato di non allontanarsi con le opere sue dalle tradizioni purissime dell'arte italiana. Ma oltre che artista, fu insegnante impareggiabile. Molti sommi viventi lo ebbero a maestro, e per opera sua tutte le forme più svariate delle arti che hanno a base e fondamento il disegno, riceverono un impulso maraviglioso. La sua morte è stata per l'arte una perdita che sarà lungamente rimpianta.

— Terminerò questa mia rassegna col ricordare un atto commendevolissimo compiuto dai signori Guidi, proprietari del poggio di Colonna nel Grossetano, atto che merita di esser citato ad esempio di tutti i possessori di località ricche di oggetti d'arte antichi. È noto che nel poggio di Colonna è stata ultimamente scoperta, per opera del cav. Isidoro Falchi, la necropoli della antica città etrusca di Vetulonia, e che dagli scavi fattivi son venuti in luce avanzi preziosissimi per la storia e per l'arte. Ora i proprietari di quella necropoli signori Angelo e Antonio Guidi, hanno deciso di depositare nel pubblico Museo di Grosseto tutta la preziosa collezione di vasi e di bronzi stati trovati nei loro possessi. Il Municipio di Grosseto ha disposto perchè una sala speciale sia destinata a quella importante raccolta, la quale verrà via via aumentata dagli oggetti che si andranno successivamente scavando. E così quei preziosi avanzi della civiltà etrusca, anzichè rimanere egoisticamente chiusi entro una casa privata, saran posti alla portata di quanti ameranno visitarli e studiarli. Così facessero tutti i proprietari di oggetti d'arte preziosi!

Giugno 1888.

C. GALEAZZI

BIBLIOGRAFIA

I.

Storia generale dell'arte. Critica, estetica ed iconografia

ARCHÉOLOGIE. Catalogue de livres anciens et modernes en vente aux prix marqués à la librairie ancienne. Leo S. Olschki. Verona, 1888, in-8, pp. 24.

ARMENANTE (Fil.). Memorie d'arte. Roma, stab. tip. eredi Vercellini, 1888, in-16.

BALDORIA (Natale). La Madonna lattante nell'arte del

Digitized by Google

medio evo. *(Atti del R. Istituto Veneto di scienze lettere ed arti* l. XI, serie XI*)*.

BARBIER DE MONTAULT. Iconographie de Ste Cecile d'après les monuments de Rome *(Revue de l'art chrétien*, 1887, 4e livr; 1888, 1e livr.).

BURN (Robert). Roman literature in relation to Roman art. With illustrations. London, Macmillan and Co., 1888, in-8, pp. x-315.

CAETANI-LOVATELLI (Ersilia). *Thánatos*, an historical study on the artistic representations of Death *(Italia, a monthly magazine*, March 1888).

FALCO (Francesco). Dell'arte bella. Lucca, tip. Benedini di A. Marchi, 1888, in-8, pp. 125.

LO FORTE RANDI (Andrea). Della donna e dell'arte: discorso letto nella scuola superiore femminile Giuseppina Turrisi Colonna di Palermo, il 26 febbraio 1888 in occasione della solenne distribuzione dei premi. Palermo, stab. tip. Virzì, 1888, in-8, pag. 15.

LUMINI (Apollo). La madonna nell'arte italiana da Dante Alighieri a Torquato Tasso: spigolature artistiche. Città di Castello, stab. tip. S. Lapi edit., 1888, in-16, pp. VIII-118.

MELANI (Alfredo). Arte italiana. Raccolta di 150 tavole di modelli architettonici, figurativi e ornamentali di diverso stile che si debbono ad artisti eminenti quali: Giovanni Bellini detto Gianbellino, Andrea Mantegna, Cima da Conegliano, i due Sansovino: Andrea Contucci e Jacopo Tatti, Andrea Previtali, Giovanni de' Ricamatori detto da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga, Giorgio Vasari, Giovanni Bologna detto Gianbologna, Bernardino Poccetti, Vincenzo Scamozzi ecc. Milano, Ulrico Hoepli, 1888, in-4.

MÜNTZ (Eug.). Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliotèques de Rome, de Florence et de Milan *(Mélanges d'archéologie et d'histoire*. Mars 1888, pp. 81-146).

MUSSINI (Luigi). Di palo in frasca, pensieri di un artista. Siena, Ignazio Gati editore (tip. Accio, S. Bernardino), 1888, in-16, pp. VII-175.

NESPOLI (P.). Bellezza e arti belle. Appunti di estetica secondo i programmi dell'anno 1884. Lodi, tip. Quirico e Camagni, 1888, in-8, pp. 92.

RENIER (R.). Isabella d'Este Gonzaga marchioness of Mantua and her artistic and literary relations. *(Italia, a monthly magazine*. N. 5. Rome, May-June 1888).

ZEITSCHRIFT für christliche Kunst. Herausgegeben von Alexander Schnütgen. I. Jahrg. Heft. 1. Düsseldorf, L. Schwann, 1888, in-4.

ZOCCO (Giuseppe). Archeologia ed arte. Saggio sull'archeologia in Italia e fuori e i restauri nelle arti. Con circolari e disposizioni ministeriali. Roma, tip. Aldina, 1888, in-8, pp. 63.

II.

Architettura

ARCHITETTURA (L') del legno: istruzioni teorico-pratiche e raccolta di motivi per costruzioni civili, stradali, architettoniche ed artistiche, compilata col concorso dei migliori ingegneri, costruttori, architetti, artisti e disegnatori italiani. Fasc. 53. Milano, tipo-lit. degli Ingegneri, 1888, in-fol., pp. 229-32, con 3 tav.

ATTI del collegio degli architetti ed ingegneri in Firenze. Anno XII. Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1888, in-8, pp. XXIII-108, tav. 9.

BARELLI (V.). La Chiesa di S. Giacomo in Como. *(Rivista Archeologica della provincia di Como*. Fascicolo 30°).

BARELLI (V.). Basilica di S. Abondio nei sobborghi di Como. *(Rivista Archeologica della provincia di Como*. Fasc. 30°).

BATTISTA e GIAN ANTONIO VERDA, architetti alla Corte di Savoja ed in Sardegna *(Bollettino storico della Svizzera italiana*, N. 1-2, Gennaio-Febbraio 1888).

BELTRAMI (Luca). Il Reale Castello del Valentino innalzato dalla Duchessa Maria-Cristina di Savoja secondo un disegno inedito presentato dalla Società Storica Lombarda alla R. Deputazione degli studi di storia patria per le Antiche Provincie e la Lombardia, radunata per la prima volta in Milano il X aprile MDCCCLXXXVIII. Milano, A. Colombo e A. Cordani, 1888, in-4, pp. 17 con una tav.

BELTRAMI (L.). Il Pavimento del Duomo di Milano *(Archivio Storico Lombardo*. Anno XV, Fasc. I: 31 marzo 1888).

BELTRAMI (Luca). Aristotele da Bologna al servizio del duca di Milano, 1458-1464: documenti inediti. Milano, tip. A. Colombo e A. Cordani, 1888, in-8, pp. 38.

CAFFI (Michele). Maestro Girolamo Tedesco e il Fondaco dei Tedeschi. *(Arte e Storia*. Num. 13. Firenze, 5 maggio 1888).

DISCOPRIMENTO (Del) della facciata di Santa Maria del Fiore: canzoni. Roma, tip. Carlo Virano, 1888, in-8, pag. XVI.

GIOVANNI (Vincenzo Di). La Porta Nuova del secolo XIV in Palermo. *(La Sicilia artistica ed archeologica*. Maggio 1888).

INTRA (G. B.). Il Castello di Goito *(Archivio Storico Lombardo*, Anno XV. Fasc. I: 31 marzo 1888).

MANDALARI (Mario). La reggia di Caserta e la sua recente trasformazione. Caserta, stab. tip. la Minerva, 1888, in-8, pp. 14.

MEREU (H.). Le dôme d'Orvieto *(L'Art*, N. 573-74, 1er et 15 avril 1888).

PALAZZO (Il) del comune di Jesi: monografia e disegni. Jesi, stab. tip. lit. U. Rocchetti, 1887, in-4, pp. 54, con 5 tav.

PATRICOLO (G.). Tempio della Concordia in Girgenti: relazione al regio commissario dei musei e scavi di Sicilia intorno ai lavori eseguiti nelle antichità di Girgenti negli anni 1884 e 1885. Palermo, tip. dello Statuto, 1887, in-4, pp. 14, con due tav.

SALTINI (Gugl. Enr.). Della vita e delle opere di Giuseppe Martelli, architetto e ingegnere fiorentino:

Digitized by Google

commentario corredato del ritratto e di venticinque tavole intagliate in rame dal prof. Filippo Lioy. Testo e atlante. Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1888, in-4, pp. 4, 148.

Ediz. di soli 130 esemplari non in commercio.

SIMONE (Sante). La cattedrale di Bitonto e il suo restauro. Bari, tip Cannone, 1888.

TAGGI (Camillo). Della fabbrica della cattedrale di Anagni: saggio archeologico-storico in omaggio di Leone XIII, patrizio anagnino, ed a ricordo del suo giubileo sacerdotale. Roma, tip. Poliglotta della S. C. di propaganda fide, 1888, in-8, pp. 83.

THODE (Henry). Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro. (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen.* IX. Bd. III. Heft. S. 161).

TREVES (Vittorio). Architettura comacina. Torino, tip. e lit. Camilla e Bertolero, 1888, in-8, pp. 31.

III.
Scultura

BODE (Wilhelm). Die Madonnenstatue des Presbyter Martinus vom Jahre 1199 im Museum zu Berlin, (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen.* IX. Bd. III. Heft. S. 197).

FABRICZY (C. de). Nouveaux renseignements sur Giovan Cristoforo Romano. (*Courrier de l'Art.* 13 Avril 1888).

FABRICZY (C. de). Nuovi appunti per la biografia dello scultore Giovanni Cristoforo Romano. (*Arte e Storia*, Num. 14. Firenze, 15 maggio 1888).

MARESCA (Antonino) di Serracapriola. Su due colonne esistenti nella chiesa di Santa Chiara di Napoli. (*Arte e Storia.* Num. 15. Firenze, 25 maggio 1888).

IV.
Pittura. Mosaico. Miniatura

CAFFI (Michele). Pittori Veneziani nel milletrecento. (*Archivio Veneto.* Fasc. 69, pp. 57).

CALIARI (Pietro). Paolo Veronese, sua vita e sue opere. Studi storico-estetici. Con 14 tavole fotozincografiche. Roma, Forzani e C., 1888, in-8, pp. 422.

CALLETTI (Gustavo). Lo stile di Pietro Perugino e l'indirizzo dell'arte moderna. Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1887, in-8, pp. 15.

CATALOGO dei quadri antichi e moderni formanti la collezione Colbacchini di Venezia: quadri di scuola fiamminga, olandese, spagnuola, tedesca, francese, quadri dei principali artisti di scuole italiane del XIV, XV e XVI secolo. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1888, in-8, pp. 43. (Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, anno XI, n. 3).

DIEHL (Charles). Notice sur deux manuscrits à miniatures de la bibliothèque de l'université de Messine. (*Mélanges d'Archéologie et d'histoire.* Mai 1888).

GNOLI (Domenico). Raffaello alla Corte di Leone X. Roma, tip. della Camera dei Deputati, 1888, in-8, pp. 23.

(Estr. dalla *Nuova Antologia*, Vol. XIV, Ser. III. Fasc. del 16 aprile 1888).

KIRSCH (J. P.). Einige bisher unbekannte Fresken des Coemeterium Praetextati. (*Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.* IV. Heft.)

MAJOLI (Alberto). La vita e le opere del Correggio secondo una pubblicazione recente. (*Conversazioni della Domenica.* N. 22. Milano, 27 maggio 1888).

MIGNATY (Margherita Albana). La vita e le opere del Correggio. Prima edizione italiana per cura di Giorgina Saffi, con proemio di Angelo De Gubernatis. Firenze, libr. H. F. Münster edit. (tip. di M. Cellini e C.). 1888, in-8, pp. cv-397.

PAVAN (Antonio). Il rinascere della pittura in Italia nel secolo XIV. La scuola fiorentina. (*L'Ateneo Veneto.* Aprile-Maggio, 1888, pp. 221).

V.
Incisione. Monete e Medaglie. Gemme

ITALIENISCHER Bischofsstab des XV Jahrhunderts mit Kreidepaste-Verzierung. Mit Abbildung. (*Zeitschrift für christliche Kunst.* I. Heft).

MARUCCHI (O.). Eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla. (*Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.* IV. Heft).

MOLINIER (Emile). Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné précédé d'une introduction. Tome I accompagné de 82 gravures. Paris, Librairie de l'Art.

MOLINIER (Emile). Le Trésor de Saint-Marc à Venise. Deuxième article. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1888).

OSTERMANN (Valentino). Le medaglie friulane del secolo XV e XVI. Aggiunte ai *Médailleurs italiens* di A. Armand. (*Rivista italiana di numismatica.* Fasc. II).

ROSSI (Umberto). I medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova. — I. Ermes Flavio de Bonis (*Rivista italiana di numismatica*, Anno I, Fasc. I, pag. 24-40).

ROSSI (Umberto). I medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova. II. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi detto l' *Antico.* (*Rivista italiana di numismatica.* Fasc. II).

SCHNÜTGEN. Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch XIV. Jahrh. (*Zeitschrift für christliche Kunst.* Nr. 3).

SERVANZI-COLLIO (Severino). Antichissimo reliquiario, lavoro della prima metà del secolo XIV, di straordinaria ma vaga forma. Sanseverino. Marche, tip. Costantino Bellabarba, 1880, in-8, pp. 7.

Digitized by Google

VI.
Arte industriale. Costume

CARLETTI (Rainero). Guida per l'insegnamento razionale dell'ornato: manuale per uso dei professori di disegno nelle scuole secondarie, istituti e accademie di belle arti, scuole d'arti e mestieri e scuole d'arte applicata, ecc. Lecce, tip. di Gius. Corti, 1887, in-16, pp. 174, tav XII.

CARLETTI (Rainero). Metodo razionale d'ornato elementare per l'insegnamento graduale e simultaneo dell'ornato e della composizione ornamentale, per uso delle scuole secondarie, d'arti e mestieri e professionali. Lecce, tip. edit. di Giuseppe Corti, 1888, in-4, tav. XLII.

MENEGAZZI (Eugenio). Su alcuni frammenti e vasi di terra cotta medioevali rinvenuti in un antico pozzo romano presso Aquileja. (*Archeografo Triestino.* Vol. XIV. Fasc. I, pp. 216-223).

PROGRAMMA degli studî e norme sul loro procedimento nella scuola professionale delle arti decorative industriali di Firenze. Firenze, tip. Cooperativa, 1888, in-4, pp. 20.

SALOMONI (S.). L'arte applicata all'industria. Lavori in legno. Milano, Antonio Vallardi, 1888, in-8, obl. tav. 25.

URBANI DE GHELTOF (G. M.). Catalogo del Museo Civico vetrario di Murano. Parte I. Classi I-VII. Venezia, Antonelli, 1888, in-4, pp. 77.

VII.
Arte regionale. Guide, musei ed esposizioni

ANSELMI (Anselmo). A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona: lettera aperta all'onor. deputato conte Giuseppe arch. Sacconi, delegato regionale per la conservazione dei monumenti nelle Marche e nell'Umbria. Seconda edizione aumentata. Foligno, stab. Giovanni Tomassini, 1888, in-8, pp. 70.

BENSA (Enrico). Gubbio. Genova, Stab. tipogr. Genovese, 1887, in-8, pp. 23.

BERARD (E.). Appendice aux Antiquités romaines et du moyen-âge dans la Vallée d'Aoste. (*Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino.* Vol. V. Fasc. 2°).

CANOVA (Antonio). Lettere inedite al cardinale Ercole Consalvi [*sul ricupero degli oggetti d'arte sottratti a Roma ed alle sue provincie durante le invasioni francesi*] pubblicate da Alessandro Ferrajoli. Roma, Forzani e C., 1888, in-4, pp. xiiij-29 *con due tav.* (Nozze Tittoni-Antona Traversi).

CATALOGO della collezione del marchese D*** di Genova (200 avorî antichi; quadri antichi; armi, bronzi, ferri; maioliche; porcellane; oggetti d'arte; marmi antichi; mobili artistici; oggetti di scavo). Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1888, in-8, pp. VIII-61. (Impresa di vendite in Italia di Luigi Sambon, anno IX, n. 5).

CAVALLARI (Francesco Saverio). Siracusa. Il Santuario presso la Fonte Ciane. (*La Sicilia Artistica ed Archeologica.* Fasc. IV. Aprile 1888).

GUIDA dell'Esposizione mondiale Vaticana, artisticamente illustrata. Roma, Edoardo Perino, 1888, in-8, p. 116.

LEVI (C. A.). Studî archeologici su Altino. (*Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti.* Tomo VI, disp. 4 e 5).

MEREU (H.). L'Exposition des Beaux-Arts à Rome (*Courrier de l'Art*, 20 avril 1888).

MIKELLI (Vinc.). Esposizione nazionale di belle arti in Venezia: profili e pensieri. Roma, tip. Eredi Botta, 1888, in-8, pp. XI-197.

OSSERVAZIONI (Brevi) intorno alla legge proposta al Senato del Regno sulla conservazione dei monumenti ed oggetti d'arte. Roma, tip. dei fratelli Bencini, 1888, in-8, pp. 12.

RELAZIONE della commissione nominata dal municipio di Genova per l'acquisto degli oggetti del museo Varni. (*L. T. Belgrano* relatore). Genova, stab. fratelli Pagano, 1888, in-4, pp. 9.

RIGONI (Cesare). Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence. Florence, printed by the Cooperative Printing Association, 1888, in-16, pag. 248.

ROTA (P.). Studî d'arte, a proposito della prima esposizione nazionale artistica in Venezia. Verona, stab. tip. G. Annichini, 1887, in-16, pag. 106.

SACCO (Antonio). Altare in legno di stile gotico italiano. Progetto fatto per il Giubileo Sacerdotale di Sua Santità Leone XIII. Roma, tip. Fratelli Centenari, 1887, in-4, pp. 7 e 3 tav.

SCAVI (Degli) di antichità nelle provincie di Terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876: documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero. Parte I. Napoli, tip. di Vincenzo Morano, 1888, in-4, pag. 1-256, con 7 tav.

SOCIETÀ degli amatori e cultori delle belle arti in Roma. Esposizione dell'anno 1888, LIX della sua istituzione. Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione nel palazzo delle belle arti di Roma. Roma, tip. fratelli Pallotta, 1888, in-8, pp. 36.

STABILE (Luigi). Le opere di arti belle, esistenti nella chiesa di S. Maria della Sapienza. Napoli stab. tip. dell'Ancora, 1888, in-8, pp. 8.

TREVISANI (Girolamo). Sulla istituzione di un museo archeologico a Fermo e sull'ordinamento del suo archivio storico diplomatico: brevi considerazioni. Fermo, stab. tip. Bacher, 1888, in-8, pp. 16.

TURLETTI (Vittorio). All'Esposizione di Belle Arti di Torino. (*Gazzetta Letteraria.* N. 21-22. Torino, 26 maggio-2 giugno 1888).

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

Roma — Premiato Stabilimento Tipografico Eredi Vercellini

Digitized by Google

LORENZO COSTA

BOLOGNA, ove da tutta l'Emilia accorrevano nel Rinascimento gli artisti, come a una capitale, s'incontra per la prima volta nel 1483 Lorenzo Costa, giovane ancora, a ventitre anni circa, intento a dipingere *a concorrenza di molti altri pittori famosi e con grandissima arte* la rovina di Troia nel palazzo Bentivoglio; e fece *cosa da tutti stimata in quei tempi miracolosa.* Così racconta il Ghirardacci nella sua cronaca. [1] Ma il palazzo fu messo a sacco e distrutto, quando ne andarono espulsi i Bentivoglio; e più non è dato studiare quelle prime manifestazioni del genio dell'artista, e rilevare da esse chi fosse guida al Costa nell'arte. Un tempo si volle che egli fosse allievo del Francia, e si citava a prova la scritta apposta ad un ritratto di Giovanni II Bentivoglio, noto al Malvasia, già in casa Isolani *(Laurentius Costa Franciae discipulus).* [2] Il Lanzi ebbe in sospetto l'autenticità della iscrizione; [3] e il dubbio si propagò agli annotatori del Baruffaldi [4] e del Vasari, [5] i quali ammisero solo che il pittore ferrarese fosse legato da sensi di amicizia e stima al bolognese maestro, sì da avere in pregio di chiamarsi suo discepolo. Tale spiegazione è però troppo ricercata, e più semplicemente, sino a prova contraria, può ammettersi che la scritta fosse aggiunta tardi al quadro da qualcuno dei tanti che videro il Francia a Bologna maestro e donno di tutti gli artisti suoi contemporanei. Non è d'altronde raro il caso di trovare in Bologna dipinti con apocrife iscrizioni: tali sono ad esempio quelle de' pretesi quadri del Vitale e di Caterina Vigri nella pinacoteca bolognese. Infine dobbiamo osservare che nella Galleria degli Uffizi havvi un ritratto di mano del Costa, rappresentante un personaggio finora sconosciuto, ma che certamente si deve identificare con Giovanni II Bentivoglio. Basti confrontarlo con le medaglie dello Sperandio, di Giovanni Metra [6] in onore del Signor di Bologna, con la tavoletta marmorea della chiesa di San Jacopo maggiore e col medaglione scolpito in un capitello di via Galliera nella stessa città (frammento dell'antico palazzo Bentivoglio), infine con le monete bolognesi portanti l'effigie di lui, e

[1] « In questo tempo Lorenzo Costa ferrarese a concorrenza di molti altri pittori famosi nel palazzo di Gio. Bentivoglio dipinse alcune stanze ed una loggia sul terzo cortile verso il Borgo della Paglia dove con grandissima arte effigiò la ruina di Troia, cosa da tutti stimata in quel tempo miracolosa...» (v. Gozzadini, *Memorie per la vita di Gio. II Bentivoglio.* Bologna, 1839).

[2] *Felsina pittrice*, p. 59.

[3] *Storia pittorica*, vol. 4, p. 27.

[4] *Vite*, ecc. Ed. 1844, p. 108.

[5] *Le vite*, t. III. Firenze, Sansoni, 1878, p. 132.

[6] Vedi *Arch. stor. dell' Arte*, fasc. III, p. 74.

Digitized by Google

più ancora col ritratto che ne dipinse il Costa medesimo, nella cappella Bentivoglio, per essere persuasi che il quadro della Galleria degli Uffizi rappresenti Giovanni II. Come nella pittura della cappella Bentivoglio, tiene gli stessi tratti fisionomici, una egual berretta, la simile disposizione della capigliatura, la stessa grossa catena d'oro che gli scende dalle spalle, e quella fierezza della figura propria anche del medaglione di Giovanni Metra eseguito nel 1501. Ma la iscrizione ricordata non si legge. Del resto il Costa, come pittore, si fa conoscere alcuni anni prima del Francia, ond' è poco probabile che questi gli sia stato maestro.

Le pitture del Costa più antiche, quali sono i *Trionfi* della cappella Bentivoglio, addimostrano la relazione di lui con Ercole Roberti, dalle cui pitture trae motivi pe' suoi dipinti. Vedasi, ad esempio, nel *Trionfo della Fama*, il cavaliere vestito di ferro, simile a quello che, nella nota predella del Roberti a Dresda, precede a cavallo la schiera che conduce Cristo al Calvario. Ma in generale, tanto in quelle pitture, come nella contrapposta che rappresenta la famiglia Bentivoglio intorno all'altare della Vergine, Lorenzo Costa dimostra quell'espressione severa e quella robustezza e rigidità di forme proprie de' Ferraresi, tanto che Crowe e Cavalcaselle lo dissero scolare di Cosmè Tura. [1] E di Cosmè Tura notasi difatti l'artistica tradizione, ma passata attraverso allo stile del Roberti. [2] Non è senza significato a questo riguardo un fatto narrato dal Vasari. Narra che il Costa fece in S. Piero di Bologna, pel gentiluomo Domenico Garganelli, il principio d'una cappella bellissima; ma, eseguite nel cielo di quella alcune figure, la lasciò imperfetta e a fatica cominciata. E nella vita di Ercole da Ferrara soggiunge che questi finì la cappella in S. Piero da Lorenzo cominciata, e che, messosi a lavorare, finì quell'opera per sì fatta maniera, che passò il maestro suo di gran lunga così nel disegno e colorito, come nella invenzione. [3] Ma Ercole Roberti e Lorenzo Costa erano due giovani della stessa età all'incirca; epperò dal racconto del Vasari non desumiamo altro che tra i due artisti corsero per tempo relazioni, e che lavorarono unitamente nella cappella di S. Piero. Il Vasari, vedendo nel cielo della cappella di S. Piero alcune figure del Costa, dovette cercare una spiegazione del fatto che Ercole ferrarese, da lui supposto scolaro di quello, avesse dato mano alle istorie principali; e non sapendo che Ercole Roberti ed Ercole Grandi erano due pittori distinti, cadde in errore, creando il Costa maestro del Roberti, maestro il cooperatore. Un altro argomento si può ricavare dalla narrazione del Vasari, e cioè che le figure del Costa, di qualche anno minore del Roberti, non istavano al confronto con le altre di questo pittore; e difatti mancava al Costa quella passione, che si rivela nelle animate figure del vecchio Ercole. Tanto appare a chi esamini i *Trionfi* del Costa nella cappella Bentivoglio, ove i personaggi sembrano presentarsi sulla scena, piuttosto che prendere parte alla rappresentazione. Il Costa fa un figurato commento ai *Trionfi* del Petrarca, dà loro un' interpretazione, secondo lo spirito del Rinascimento, ispirandosi forse ai commenti degli umanisti, del Filelfo, del Poggio o d'altri; ma tutto quel simbolismo, tutta quella erudizione grave, non lasciò libero il genio del giovane artista. [4] Così nella Madonna col bambino in trono, circondata da Ginevra e da Gio. II Bentivoglio e dai loro figli, i cui tipi qua e là si riveggono anche ne' *Trionfi* stessi, noi troviamo la numerosa figliuolanza disposta come a schiera, e poco sciolta ne' movimenti, non distribuita, raggruppata con qualche varietà, come da altri artisti del tempo stesso si seppe usare in simili rappresentazioni. Quella famiglia si presenta a noi, come nella enumerazione che Sabatino degli Arienti ne fece nell' « *Opera nominata Gyne-*

[1] ***History of Painting in North Italy.*** London, Murray.

[2] Il LADERCHI disse il Costa scolaro di Francesco del Cossa, trovandosi nel quadro di S. Sebastiano, già nella galleria Costabili, ora presso il Guggenheim a Venezia, una specie di cartello con alcuni caratteri ebraici, interpretati da Salvatore Anau per il nome e cognome di Lorenzo Costa. Ma il quadro non richiama certamente l'arte del Cossa, bensì quella di Cosmè Tura, a cui oggi più ragionevolmente viene attribuito dal senatore Morelli e da altri. Il quadro ha caratteri così essenzialmente cosmeschi da lasciare assai dubbiosi sulla verità del cartellino ebraico. (v. LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili.* Parte prima. L'antica scuola ferrarese. Ferrara, 1838).

[3] *Vite* ecc. Ed. cit.

[4] La descrizione de' *Trionfi* è data dal Gozzadini, op. cit.

Digitized by Google

vera de le Clare Donne ». [1] A Ferrara non conosciamo che una pittura sola che potrebbe venir dalla fonte da cui derivò l'arte costesca direttamente. È il frammento degli affreschi di Schifanoia, posto sulla parete occidentale della gran sala, in cui si veggono figure muliebri intorno al carro trionfale di una dea; ma l'autore del frammento è ignoto. [2]

Un' altra opera ascritta al Costa, e che si ritiene da lui eseguita nella età giovanile, è il *Martirio di S. Sebastiano* nella basilica di S. Petronio: è pittura che in qualche modo ha relazione coi *Trionfi* della cappella dei Bentivoglio in S. Giacomo, e tuttavia presenta così notevoli dissimiglianze da lasciarci in dubbio sulla aggiudicazione, anzi da farci supporre che in essa si manifesti un artista ignorato sin qui. La cappella fu compiuta soltanto nel 1495, come ricorda un' iscrizione intarsiata nel fregio d' un inginocchiatoio a sinistra. Il quadro dell' altare, ov' è rappresentato il committente, cioè il Canonico Vaselli, non dovrebbe essere stato finito molti anni innanzi al compimento dell'intera cappella; ma il Costa, verso il 1495, a gran passi si era accostato ad una forma più chiara e nobile della grazia, aveva acquistato una grande vivacità nel colore, e non avrebbe potuto eseguire la tempera di S. Sebastiano chiara, sbiancata, di contorni incisi e di forme rigide. Il pittore è certo un ferrarese sconosciuto del tempo del Roberti e del Costa: caratteristici sono i biondi capelli filati e lisci; le orecchie lunghe, con la parte superiore della membrana assai larga; le pieghe talora rientrate a mo' di cuori, e con isvolazzi contornati a mo' di foglie lobate; il piano a prismi rotti, sfaldantisi, ornati da garofani bianchi e rossi, come in altri quadri ferraresi, e specialmente ne' miniatori; il fondo con colline che sembrano verdi tumuli, bagnati a' piedi dall'acqua che scorre in curve ellittiche, e infine montagne coniche azzurrognole sull'orizzonte.

La cappella del canonico Donato Vaselli resterà un enigma per gli studiosi dell'arte, non solo per quanto riguarda la pala d'altare, ma anche per gli Apostoli che adornano le pareti della cap-

[1] V. *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo* XIII *al* XVII *fondata e diretta da* FRANCESCO ZAMBRINI. Dispensa CCXXIII, Bologna, Romagnoli-dall' Acqua. 1888. - *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti* a cura di Corrado Ricci e di A. Bacchi della Lega. A pag. 4. « Hai anchora havuto de tanto marito, gloriosa Madonna, angelica sobole de sexdeci figliuoli, di quali cinque (zoè: Hannibal, Cornelio, Lodovico, Donina et Isota) lassando, chi in fasse et chi in puerile aetate la mortal vita, andarono a la aeterna, dove, ornati de girlande de fronde de Gynepro per il materno nome, triunphando nel choro de li Angeli orano per te la Maestà divina... Del residuo di viventi tuoi ornatissimi figliuoli, hai per il sexto Biancha, maritata in Nicolao Rangone nobilissimo Conte et de la nostra illustre Republica felice Capitaneo; septimo figliuolo Francesca, quale fu copulata a Galeotto Manfredo virtuoso principe di Faenza; ottavo figliuolo Hannibal secundo mio signor Compatre, quale avanti lo illustre sepulcro del Sanctissimo Dominico fu posto ne l'ordine equestro da Cristierno Re de Datia et poi, cum molta gloria et triumpho de tuta la cità nostra, matrimonialmente se congiunse cum Lucretia, savia figliuola dell'alto Duca Hercule Estense, come difusamente habiamo scripto ne l'opera de lo Hymeneo: nono figliuolo è Lionora moglie del futuro successore del paterno stato Ghiberto, de la cità nostra magnifico Duca d'arme et figlio primo de Marco Pio splendido Signor de Carpo; decimo figliuolo, Antonio Galeazo apostolico Prothonotario reverendo et munificiente; undecimo Camilla egregia vergene, la quale a li servitii del celeste principe nel monastero de Sancta Clara se è renclusa, che a ti sia cumulo de divino thesauro; duodecimo figliuolo, Violante, consorte de Pandolpho Malatesta de Arimino felicissimo principe, nel quale già se indica le glorie de' suoi progenitori; el terzodecimo, Alexandro ornato de militare splendore da Alphonsio Duca de Calabria, sponso de Joanna figliuola già de Roberto Malatesta Principe de Arimino, quale cum diva gloria fu uno fulghure de Marte al mondo; quartodecimo, Laura, che come lauro verdegia sempre de virtute et costumi; il quintodecimo figliuolo, Hermes, che in li suoi puerili anni ostende benignitate et gratia de futura celsitudine; el sextodecimo figliuolo è Isota secunda, clarissima fanzuleta sponsa in Ottaviano già primo genito del Conte Hieronymo de Riario, Signore inclito de Imola et de Furlì citate in Flaminia de non poca importantia per li comuni stati.....»

[2] Nel mio studio sopra *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara* esposi già l' idea che nel trionfo della Dea, nella parete occidentale del palazzo, si vedessero in germe le forme, che trovarono poi il loro sviluppo con Ercole de Roberti e Lorenzo Costa. Napoleone Cittadella stampò un documento del 1493 in cui era parola di *ruina delle mura di Schivenoglio*, e da questo si dedusse dal Gruyer, dall'Harck e da altri, che tanto la parete occidentale che la meridionale della sala ruinassero, e conseguentemente che le pitture fossero fatte nei muri ricostrutti. Ma provammo erronea quest'induzione, e che le pitture della parete occidentale furono eseguite nel 1470, in pari tempo delle altre. Come altra prova, aggiungeremo il fatto che sul carro della Dea rappresentata in quella parete, trovasi la divisa del *paraduro* di Borso d'Este, morto nel 1471.

Digitized by Google

pella, i quali hanno alcuni caratteri di Francesco del Cossa, senza che storicamente possa ritenersi ch'egli vivesse tanto da eseguirli; e inoltre anche pei vetri colorati che si vogliono disegnati dal Costa, mentre un confronto con quelli della prossima cappella aventi caratteri propri del Costa, basta per non ritenerli di questo pittore, poichè hanno una grandiosità e un disegno più largo, secondo la maniera del Francia, e hanno anche le mani lunghe e caratteristiche della scuola del Francia stesso.

Quali opere primitive del Costa sono pure indicate la tavola della pinacoteca bolognese, rappresentante la Madonna, San Jacopo e San Sebastiano, e una tempera della pinacoteca stessa ov' è raffigurata la Madonna insieme con S. Petronio ed una Vergine martire: la prima mostra nelle pieghe a curve ricorrentisi una caratteristica del maestro, ma è così guasta da non servire gran fatto a riscontri di stile; la seconda mostra qualche reminiscenza dell'arte di Francesco del Cossa. [1]

A Ferrara erano pure indicate varie opere giovanili del Costa, e il Laderchi ed altri gli attribuirono parte degli affreschi di Schifanoia, [2] mentre il nostro pittore, nato nel 1460, [3] non potè certamente prender parte ad un lavoro che fu compiuto nel principio del 1470. Per quanto ci consta, a Ferrara, dopo i suoi primi anni, egli non soggiornò che nell'anno 1499, in cui assunse di adornare il coro della Cattedrale, insieme con Lazzaro Grimaldi di Reggio, col Boccaccino, con Niccolò Pisano e un modenese. [4] Gli scrittori ferraresi annoverano diverse cose di lui nella loro città, ma noi dubitiamo assai delle loro asserzioni. Prima, il Vasari aveva raccontato d'aver veduto di mano del Costa, nella guardaroba degli Estensi, *in molti quadri ritratti al naturale che sono benissimo fatti, e molto simili al vivo.* [5] Questa frase fece pensare ai commentatori che il Vasari avesse voluto riferirsi agli affreschi di Schifanoia, ove tanta quantità di ritratti si vede. Ma, come abbiam detto, a quegli affreschi non potè aver parte, e dobbiam supporre che veramente il Vasari intendesse parlare della galleria ducale, nel designarla per *la galleria del signor Duca di Ferrara.* Nella guardaroba estense erano difatti riposte molte opere pittoriche, onde convien ritenere che il biografo aretino alla parola *quadri* non desse in quel caso il significato di scompartimenti a fresco, bensì di quadri mobili. Ma il Vasari era all'oscuro della storia dell'arte ferrarese: Galasso, Ercole da Ferrara, il Costa sono da lui ricordati specialmente, perchè a Bologna, ove si soffermò più volte e a lungo, ebbe occasione di ammirarne le opere. Di molti altri artisti a lui non giunse neppure il nome; cosicchè, se anche egli vide ritratti nella guardaroba estense, la sua attribuzione può essere difficilmente seconda al vero. Baldassare d'Este e Cosmè Tura principalmente furono i ritrattisti degli Estensi, e dovettero essere di loro mano gli antichi ritratti veduti dal Vasari. E certamente era di Cosmè Tura quello di Alfonso d' Este bambino, il quale fu per ben tre volte dipinto da quel maestro; [6] ma lo stesso ritratto fu dal Baruffaldi, per erronea interpretazione delle parole del Vasari, ascritto a Lorenzo Costa. [7] Il Vasari parla anche d' altre pitture di questo pittore, come esistenti nel coro di S. Domenico di Ferrara, *tutto di sua mano; dove si conosce la diligenza ch'egli usò nell'arte, e che egli mise molto studio nelle sue opere.* Ma il coro fu atterrato nella riedificazione della Chiesa, e non è dato più di stabilire la verità di quell'affermazione; e tuttavia

[1] Il Gozzadini (*Memorie per la vita di Gio. II Bentivoglio,* 1839) cita un'altr' opera dell' età giovanile del Costa, ma senza fornire la prova che a quest' artista appartenga. Sarebbe una lunetta di un arco, con la Vergine e il divin fanciullo fra le braccia. Esiste nella principesca villa di Poledrano. In un cartello leggesi: IOANNES BENTIVOLVS II.... ER... FECIT ANNO DOMINI MCCCCLXXX....

[2] Cfr. F. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara (*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen.* 1884. Heft II). - A. Venturi, Gli affreschi di Schifanoia secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche (*Atti e memorie della R. Dep. di Storia Patria per le Romagne,* 1886).

[3] Fra i documenti pubblicati dal Gualandi (*Memorie originali,* serie III, 1842, p. 8) vi è questo: « 5 Marzo 1535. M.r Laurentio Costa in cont.a Unicorno morto de fibbra e uno catar, infirmo die 5, d'età ann. 75 ».

[4] L. Napoleone Cittadella, *Documenti ed illustrazioni per la storia artistica ferrarese.* Ferrara, Taddei.

[5] *Le Vite,* t. III. Firenze, Sansoni, 1878, p. 132.

[6] A. Venturi, *Cosma Tura genannt Cosmè* (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen.* I u. II Heft. Berlin, 1888).

[7] Op. cit., t. I, p. 108.

Digitized by Google

ne dubitiamo, come anche delle altre del Baruffaldi, il quale al Costa ascrisse una gran tavola della chiesa degli Angeli, rappresentante una *Pietà*, e i SS. Sebastiano, Girolamo e Pietro Martire: tavola di cui si conserva, nella raccolta Barbi-Cinti in Ferrara, un frammento che non ricorda in alcun modo il fare del Costa. [1] Furono attribuite al Costa due pitture esistenti sin da tempo antico a Ferrara, e cioè l'ancona recentemente venduta dai Marchesi Strozzi alla Galleria nazionale

LORENZO COSTA. — RITRATTO DI GIO. II BENTIVOGLIO
(Galleria Pitti a Firenze)

di Londra, e il lunettone, che già ne ornava il sommo, nella raccolta Lombardi in Ferrara; e invece entrambe sono evidentemente della mano di Ercole Grandi. Così a questo appartengono due figure di Santi, Sebastiano e Rocco, nella collezione Barbi-Cinti, pure a torto ascritte al Costa. [2] Nella collezione Canonici a Ferrara, che andò in gran parte distrutta da un incendio nel 1632, era attribuita al pittore una Madonna, col « Puttino in braccio dalla banda dritta, e di dietro gli è

[1] Il frammento della raccolta Barbi-Cinti è indicato come opera del Costa staccata dalla tavola degli Angeli dal Laderchi (Pitt. ferr. 50), e nelle note del Baruffaldi (t. I, p. 110).

[2] V. Crowe e Cavalcaselle, op. cit.

Digitized by Google

San Gioseffo con un' altra Santa. » [1] Ma se anche qualche quadretto poteva esistere a Ferrara, [2] non dovevano del pari trovarsi le grandi opere a lui assegnate, poichè Bologna prima e Mantova poi furono il campo della sua attività artistica.

Ripetiamo che solo nel 1499, per quanto ci è noto, il Costa soggiornò a Ferrara. Fu appunto in quell'anno, alli 18 di settembre, e non nel gennaio del 1502, come scrisse il Campori, [3] che il pittore veniva accreditato di lire 46 e soldi 10 per un quadro dato ad Ercole I d'Este. [4] Forse questa potrebbe essere l'opera che ornava la chiesa del Collegio di Gesù in Ferrara, poscia la collezione Costabili, [5] e che in fine passò nelle mani di Sir Ivor Guest. Tale supposizione potrebbe trovar qualche fondamento, oltre che nella data inscritta nel quadro, anche nello stemma marchionale estense dipinto nel bottone, il quale ferma sulla spalla destra il manto della Vergine. Questa si vede dipinta col figliuolo in braccio, seduta in trono, con due angeli a' suoi lati in atto di suonare il cembalo e il liuto, e altri due angeli appresso, che le sostengono la corona sul capo. Innanzi al trono stanno ritti due Santi. Il trono, secondo l'uso ferrarese, è come sospeso a mezzo dell'arco, sicchè di sotto lascia scorgere in lontananza un ameno paese, e quivi diverse figurette, una delle quali rappresenta S. Giorgio in atto di uccidere il drago. I pilastri e l'arco sono ornati di arabeschi e fregi a monocromato, a mo' di bassorilievi su fondo d'oro: i due in alto hanno due piccole storiette, l' una del martirio di un Santo vescovo coricato su una tavola, al quale si estraggono le interiora, e si avvolgono ad un molinello; l'altra mostra lo stesso Vescovo ginocchioni innanzi a un divoto.

Nel 1499 dunque il Costa si trovò a Ferrara per eseguire alcune figure nel coro della Cattedrale, e fece in quell'occasione una pittura pel Duca; ma a Ferrara non dovette starsene neppure lungamente allora, poichè l'anno stesso si legge inscritto nella predella di Brera, [6] che ornava la celebre ancona del Francia, dipinta per la chiesa della Misericordia in Bologna d'ordine di Antonio Galeazzo protonotario, figlio di Giovanni II Bentivoglio.

Riassumendo quanto abbiamo esposto sui primordi di Lorenzo Costa, conviene ammettere che giovane ancora seguisse a Bologna il Roberti, e all'arte di questo s'ispirasse. Altri lo volle discepolo di Benozzo Gozzoli in Firenze; ma quest'opinione certo deriva dal principio che Firenze fosse il centro motore di tutta l'arte italiana, e non ha più fondamento di sorta per chi osservi lo stile delle opere primitive del Costa.

Al confronto di queste opere di colorito fosco e di scarso effetto, benchè caratteristiche e vigorose, il nostro artista si presenta rinnovato, nella pienezza della sua forza, con la Madonna e Santi della cappella Bacciocchi in San Petronio (1492), luminoso di colorito, solenne nella espressione e grandioso nel disegno. Il Costa in quel quadro dimostra d'aver trovata la forma sua propria. Così, per elevatezza di sentimento e grandiosità si avvicina al quadro della cappella Bacciocchi, quello di S. Giovanni in Monte, collocato nella cappella Ghedini od Ercolani, e in cui si vedono, ai lati del trono della Vergine, i SS. Agostino, Possidonio, Giovanni e Francesco; sotto all'arco, su cui si eleva il trono, scorgesi un fondo, che rivela profondo sentimento del paesaggio nel Costa. Questo quadro è con tutta probabilità il medesimo di cui parla il Vasari, come di opera eseguita nel 1497; non l'altro con l'*Incoronazione di Maria*, che si vede nell'altar maggiore della chiesa

[1] Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti.* Modena, Vincenzi, 1770, a c. 108.

[2] Il Baruffaldi cita anche come opera del Costa a Ferrara un disegno a chiaroscuro in profilo, ritratto di Tito Strozzi; ma parlando di Baldassare d'Este cita un disegno e un ritratto consimile. Vi fu errore? A Ferrara viene ritenuta del Costa una tavola della pinacoteca, e per tale è indicata dagli amatori del Baruffaldi; ma già provammo come essa sia opera di Pellegrino Aretusi, detto Pellegrino Munari o Pellegrino da Modena (cfr. *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst* nel *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen.*

[3] Id., *Pittori alla corte degli Estensi nel sec.* xv. Modena, Vincenzi, 1887.

[4] Arch. di Stato in Modena. - *Memoriale*, z. z. z. 1499, a c. 236: « M. V. III. Spexe extraordinarie.... a Lo-« renzo Costa adi 18 del dicto *(Septembre 1499)* per uno quadro haveva dato al prefato nostro Sig. a c. 232. L. 46. 10. 0. »

[5] Laderchi, op. cit.

[6] Leggesi: LAVRENTIVS · COSTA · F. 1499.

Digitized by Google

stessa. [1] Nell'*Incoronazione* il pittore, come in altre pitture dei primi anni del cinquecento, non dimostra più la gagliarda robustezza delle figure delle cappelle Bacciocchi e Ghedini; i suoi personaggi sembrano impicciolirsi, assottigliarsi, restringersi, quasi per lasciare maggiore svolgimento al paesaggio, alle luminose vallate del fondo. Le figure non riempiono più lo spazio del quadro, ma spiccano sul verde dei campi e sui limpidi orizzonti.

Per tali caratteri si distingue la predella del 1499 esistente nella galleria di Brera, opera del Costa, la quale sottostava all'ancona del Francia, già nella chiesa della Misericordia, ed ora nella pinacoteca bolognese. Nella predella di Brera, S. Giuseppe presenta lo stesso tipo che si riscontra in altre ancone del maestro, la stessa testa su lungo collo col pomo d' Adamo assai prominente, e lo stesso modo d'illuminar le figure, con bianco chiarore sulla fronte e sul pomello delle guancie. Nella predella di Brera, il Costa mostra il suo talento di novellatore: la scena ci presenta i Re Magi profondamente divoti; poi nel seguito, una figura brava di alabardiere, un comico vecchietto con occhiali inforcati sul naso, un giocoliere con la scimmia sulle spalle, un vecchio che scrive immerso in profonda meditazione mentre un giovane lo guarda con curiosità, infine una figura di schiavo seminudo, con catena di ferro intorno a un bastone nodoso in mano. In tal modo la scena non è tutta raccolta intorno al *Presepio*, ma acquista un carattere maggiore di semplicità e di verità: essa fu tratta o ispirata probabilmente da qualche frontispizio di libro miniato, in cui si rappresentasse l'autore in atto di offrire il libro suo al principe, al mecenate, al personaggio cui è dedicato. Citiamo come bellissimo saggio di questi frontispizi, per una certa simiglianza con la descritta composizione del Costa, quello che adorna il libro in pergamena a stampa miniato, esposto nelle bacheche della biblioteca municipale di Ferrara.

Due opere del Costa del 1501-1502 si vedono l'una nella Pinacoteca di Bologna, rappresentante S. Petronio vescovo seduto in trono, in mezzo ai SS. Francesco d' Assisi e Tommaso d' Aquino, [2] l'altra a Berlino con la *Presentazione di Gesù al tempio.* [3] In questo quadro, come in altri eseguiti circa allo stesso tempo, vedesi attenuata la risoluzione pittoresca e ardita del Costa: le leggi della simmetria gli si impongono. Comunemente egli suole disporre in un gruppo centrale le sue figure, una delle quali, nel mezzo, ha il capo come posto al vertice di un triangolo; lungo ai lati di questo, disposte in modo simmetrico, sì dall'una che dall'altra parte dell'asse mediano del quadro, stanno le altre teste; poi due gruppi disposti parallelamente ai lati del triangolo stesso, fronteggiano il gruppo centrale. Tale è la distribuzione della *Presentazione* al Tempio, nella galleria di Berlino; tale nelle scene di due campi dipinti dal Costa nell'Oratorio di Santa Cecilia; tale nella *Natività* della raccolta Layard in Venezia. Vedonsi in questo quadro Maria, S. Giuseppe, un angiolo e un pastore in atto di adorare il fanciullo divino steso sur un bianco drappo: dietro queste figure sorge una grotta, sui ciglioni della quale due angioli che si fanno riscontro danno fiato alle trombe; e come attratti dal suono, scendono giù dalle nubi a schiere a schiere angioli musicanti, che inquadrano la scena della Natività, mentre dall'alto appare una gloria d'Angioli con gli strumenti della Passione.

A Berlino si conserva pure una *Deposizione* del Costa, con la data del 1503; [4] a Londra sono esposti, nella Galleria Nazionale, due dipinti del maestro eseguiti nel 1505: l' uno rappresenta una Madonna col bambino e angioli, l'altro è una gran tavola a caselle, proveniente dalla collezione degli Ercolani, che la ebbero dalla chiesa delle Grazie in Faenza. [5]

Di notizie biografiche del Costa in quel tempo, soltanto sappiamo quella d' essersi accompagnato lui agli ambasciatori bolognesi a Roma per l'elezione di papa Giulio II. Qui arrivati, « gli ambasciatori, » scrive una cronista bolognese, « ne diedero tosto aviso a Bologna, dimandando

[1] Il Frizzoni discorrendo nel Buonarroti dell' *Oratorio di Santa Cecilia in Bologna*, segnalò, come disegno di Lorenzo Costa l'interessante schizzo a penna, attribuito per errore a Filippino Lippi nella raccolta degli Uffizi, ed esprimente il pensiero originale del quadro della *Incoronazione.*

[2] Porta l'iscrizione: LAVRENTIVS · COSTA · MCCCCCII.

[3] Con la scritta: LAVRENTIVS · COSTA · F. 1501.

[4] LAVRENTIVS · COSTA · MCCCCCIII.

[5] Entrambi con la scritta: LAVRENTIVS · COSTA · F. 1505.

Digitized by Google

ancora quello che havessero da fare, poi che non potevano mandare ad effetto la commissione havuta dal Senato, e fu loro risposto che si fermassero in Roma fin' a tanto ne fosse creato un nuovo Pontefice, ch' all' hora poi havrebbero di quanto havessero a fare ordine nuovo: e così si

MADONNA IN TRONO E FAMIGLIA BENTIVOGLIO
(Dipinto di Lorenzo Costa nella cappella Bentivoglio a Bologna)

trattenero con questi altri che vi erano andati ancor loro per vedere il Papa Messer Camillo Manfredi Canonico, Baldassare della Torre di Milano, Giulio Saracini e Lorenzo Costa Pittor famoso. » [1] La gita a Roma non dovette però avere influsso sulla maniera del Costa, perchè nel-

[1] R. Biblioteca dell'Università di Bologna. Cronaca ms. del Canonico Antonio Ghiselli, vol. X, e intitolata: « Memorie antiche Manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti dal Canonico Antonio Ghiselli Nobile Bolognese. « A c. 296 e seguenti ».

Digitized by Google

l'oratorio di S. Cecilia, ne' due scompartimenti, ove rappresentò la *Conversione di Valeriano* e *S. Cecilia che dispensa le sue ricchezze ai poveri* rimane sempre il pittore delle composizioni varie, delle fresche vallate e delle figure scarne ed aspre alquanto, nonostante certa ricerca della grazia, che si svela nelle teste ripiegate sulle spalle. Notevole è però, nella prima composizione, l'espressione del vecchio Pontefice catechizzante il giovane Valeriano, e la profonda divozione, il raccoglimento del catecumeno; bella, nella seconda scena, la pietosa Musa cristiana fra le mi-

MADONNA E SANTI NELLA CAPPELLA BACIOCCHI
(Parte del dipinto di Lorenzo Costa in S. Petronio a Bologna)

serie degli uomini. Le figure dei due campi spiccano sul fondo di un'ampia vallata, percorsa da rivi e canali, sparsa d'alberi con tronchi esili ed alti.

Nel paesaggio il Costa supera di gran lunga il Francia, con cui rappresentava in certo modo l'arte ufficiale a Bologna. Quando Michelangelo si sdegnò del Francia, perchè gli aveva lodato la statua di papa Giulio come *un bellissimo getto e una bella materia,* disse: *va al bordello tu e 'l Costa che siete due solennissimi goffi nell'arte.* [1] Il fiero scultore voleva a quel modo colpire non il Francia soltanto, ma tutta l'arte bolognese, disprezzandone i suoi principali rappresentanti. Lavorarono il Costa e il Francia spesso a fianco l'uno dell'altro, ma al Francia era sempre assegnata la parte più importante dell'opera. Nelle opere primitive il loro modo di fare si distingueva più

[1] Veramente il Vasari nella prima edizione (1550), p. III, 962, non scrisse il Costa, bensì il Cossa; ma certo per equivoco o per errore di stampa, poichè il Vasari non mostrò d'aver conosciuto opere del Cossa, e non lo nomina mai. Nella seconda edizione del 1568 non è ricordato l'aneddoto.

Digitized by Google

che in seguito; ma lavorando di conserva, i due artisti fecero comune tesoro delle osservazioni e degli studii loro: e in questo senso soltanto conviene ammettere che il Francia ritrae talora della maniera del Costa. Il Costa più libero, più vario, più immaginoso, non poteva a meno di esercitare un influsso sul compagno; e questi a sua volta doveva contribuire a rendere più elette le forme di quello. Almeno nel progresso dei due artisti il loro esempio reciproco può contarsi come uno fra i diversi coefficienti.

Nel Costa si riconosce il maestro di molti artisti, che nello studio del Francia si addestrarono nell'arte. Sopraccarico il Francia di commissioni e di lavori, come coniatore, come orefice, come pittore, dovette ricercare il Costa per coadiutore nello studio così affollato di allievi, che in un registro di note del Francia medesimo, oggi purtroppo smarrito o distrutto, il Malvasia lesse duecentoventi nomi di allievi. Era una vera scuola, ove i giovani, a loro scelta, secondo la loro inclinazione, venivano iniziati nell'arte. Il Francia non avrebbe potuto accudire ai lavori suoi così svariati e servir di guida alla numerosa schiera degli alunni; e certo il Costa lo soccorse. Dice difatti il Biondo che il Costa fu *il megliore maestro fra pittori di colorire, overo di dar colori, che fusseno a' quei tempi.* [1] Dal Costa così deriva principalmente la fioritura pittorica di Bologna alla fine del quattrocento e al principio del cinquecento. Godeva il Costa molta stima a Bologna, cosicchè Giovanni Filotteo Achillini, nel ricordare il Francia e nell'esaltare la maestà delle opere del Costa *benchè Ferrarese*, diceva a ragione:

Nella pittura hor Felsina ha più stima [2]

E a Bologna, per tutto, erano pitture dell'operosissimo artista. Noi non ne conosciamo che una parte, perchè perirono i suoi freschi del palazzo Bentivoglio coll'edificio; caddero le altre pitture di lui nella Palazzina della Viola, ove oggi più non si vedono che le mediocri cose d' Innocenzo da Imola; e andarono smarrite o distrutte, o perdettero la traccia della loro provenienza, le altre tavole del Costa in Bologna ricordate dal Baruffaldi, come esistenti nella chiesa di S. Tommaso, di S. Maria della Mascarella, di S. Lorenzo de' Guerrini, di Santa Maria della Vita. [3]

Nel 1507 vennero cacciati i Bentivoglio da Bologna e fu distrutto il magnifico palazzo che il Costa aveva adorno; ed egli allora si ritirò alla corte di Mantova a prendere il posto del Mantegna. Già, sin dal 1505, per mezzo del protonotario Galeazzo Bentivoglio, Isabella d'Este faceva sollecitare

[1] Michelangelo Biondo, *Della nobilissima Pittura et della sua arte. del modo, & della dottrina di conseguirla* ecc. 1549. In Vinegia, a p. 18 e seg. « Della memoria di Costa Bolognese pittore, et delle sue pitture & dove. Cap. 15. - Costa pittore egregio di nation Bolognese del quale harei à dire molte cose per cagion della sua eccellenza, impero sapendo io che vi è nota la sua sufficienza percio passo quietamente & scendendo alla sua pittura, dico essere di inestimabil prezzo, della quale vi e una parte ne la città di Bologna un quadro nella chiesa di San Giovanni posto sopra l'altar maggiore. La città di Mantoa anchora vi rapresenta la sua nobil pittura veramente di gran prezzo, percio che Francesco Marchese di Mantoa in quel tempo gli fece un dono di dodeci millia scuti per cagion della eccellentissima pittura, costui fue il megliore maestro fra pittori di colorire, overo di dar colori, che fusseno à quei tempi ».

[2] *Viridario*, a p. 187:

Nella pittura, hor Felsina ha più stima
La prova mostra ben ch'el non è ciancia
Che pur Bologna tira questa posta,
Tant' opre in testimonio ha fatto il Francia,
Et in sculptura al ver segno se accosta,
Col bollin suo aguaglia la bilancia
Non lascio benchè Ferrarese il Costa
Stato a Bologna e quasi la sua etade,
L' opra sua mostra quanto ha magiestade.

[3] Il Baruffaldi cita in San Tommaso di Strada maggiore la Madonna coi Santi Procolo e Bartolomeo; in Santa Maria della Mascarella, la Risurrezione; in San Lorenzo de' Guerrini, la Madonna con San Lorenzo, San Girolamo e alcuni angeli. Non dice il soggetto della *tavola* in Santa Maria della Vita. Indica poi ancora l'Assunta cogli Apostoli nella cappella Fantuzzi, ora Malvezzi, in San Martino maggiore, la quale ancora esiste, ma, a nostro parere, appartiene alla scuola del Costa, e probabilmente al Chiodarolo. Fu erroneamente attribuita al Perugino.

Digitized by Google

il Costa per il compimento d'un'opera da lei commessagli. [1] E già nel 1507, 1508, prima del tempo supposto da Carlo d'Arco, il Costa era ai servigi de' Gonzaga. [2] E a Mantova, anche tardi, nell'ancona del tempio di Sant'Andrea, nelle pitture del palazzo di S. Sebastiano, nelle altre eseguite per Isabella d'Este ad ornamento del suo studiolo, continuò quetamente ne' suoi metodi, mentre l'arte correva rumorosa per nuove vie. A far lasciare al Costa la città, ove aveva abitato e lavorato per cinque lustri all'incirca, concorsero forse anche altre ragioni, fra cui il bisogno di scuotere la supremazia del Francia. Ciò potrebbe desumersi dal fatto che nel 1511, quantunque il Francia avesse dichiarato ad Isabella d'Este di accettare la commissione di un quadro per il suo *camerino,* adorno già dei dipinti del Mantegna, di Giambellino e del Perugino, vi venne invece collocato a riscontro un quadro di Lorenzo Costa. [3] Nello stesso anno, mentre Lucrezia de' Bentivogli aveva già persuaso il Francia a recarsi a Mantova per metter mano al ritratto d'Isabella, questa scrisse a Lucrezia di abbandonare ogni istanza e dispensare il pittore di recarsi da lei, e ciò per un delicato riguardo al Costa. « La S. V. pensi, » scriveva la Marchesana, « che non sapressimo mai usare tanto temperamento in raccogliere esso Franza che non offendessimo il Costa, et difficilmente ni lo conservaressimo amico. » [4]

Abbiamo già detto che nell'anno 1507 Lorenzo Costa era a Mantova; ora possiamo aggiungere che già nell'aprile dell'anno stesso il pittore lavorava assiduamente nel palazzo di S. Sebastiano, [5] ove,

[1] Arch. Gonzaga in Mantova. - Lettera di Girolamo Casio alla marchesana Isabella d' Este. Bologna. 17 Agosto 1505.

Illma et Exma Madama patrona obs^{ma} salute

Il R^{mo} Protonotario nostro Bentivolo iersera me impose facesse intendere ad V. Ex. come l'opera che faceva il Costa era molto inanti et che omnino serà finita prima che a Natale proximo, et per il juditio mio V. Ex. ne restarà satisfactissima. Me ordinò anchora li facesse venire da Firenzi azuro de oltramare finissimo, et cusì ho scripto. Si racomanda pur asai ad V. Ex. et cusì fa il Casio, pregandola ad mandare il disegno de la tela ha da fare il Franza al quale ho portato per lavorare in quella azuro oltramarino finissimo...

Bononiae XVII augusti 1505

De Illma Ex. V.

Servitor

Hieronymus Casius

[2] V. nell'Archivio storico italiano la nostra recensione sugli « Artisti alla corte dei Gonzaga in Mantova » di A Bertolotti. In un documento prodotto da questo ricercatore il marchese di Mantova faceva scrivere a Giov. Giacomo Calandra il 29 giugno 1508: « Hauemmo hauuto il libretto non scritto (forse *manoscritto?)* che ne hauete mandato qual me piacciuto perho ve comendamo di la diligentia.... Perche uorressimo far mettere nell'ultimo quadro che ui (*nell' originale è ni, non vi*) ha facto il Costa del retracto nostro un bel distico a laude sua, haueremo acharo ne facciate qualchuno et mandarcelo ». Da un altro documento si apprende come Lorenzo Costa attendesse allora al ritratto di una figlia del marchese di Mantova, il quale al primo ottobre 1508 così scriveva al pittore: « Si hauete finito il retratto di Leonora nostra figlia mandatecelo fora perchè lo uolemo uedere ». (Atti e Mem. delle RR. Deput. di St. patr. per le Prov. Modenesi e Parmensi, serie III, vol. III, 1885, pag. 25).

[3] A. Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II* (Archivio della R. Società romana di storia patria. Vol. IX, fasc. III-IV).

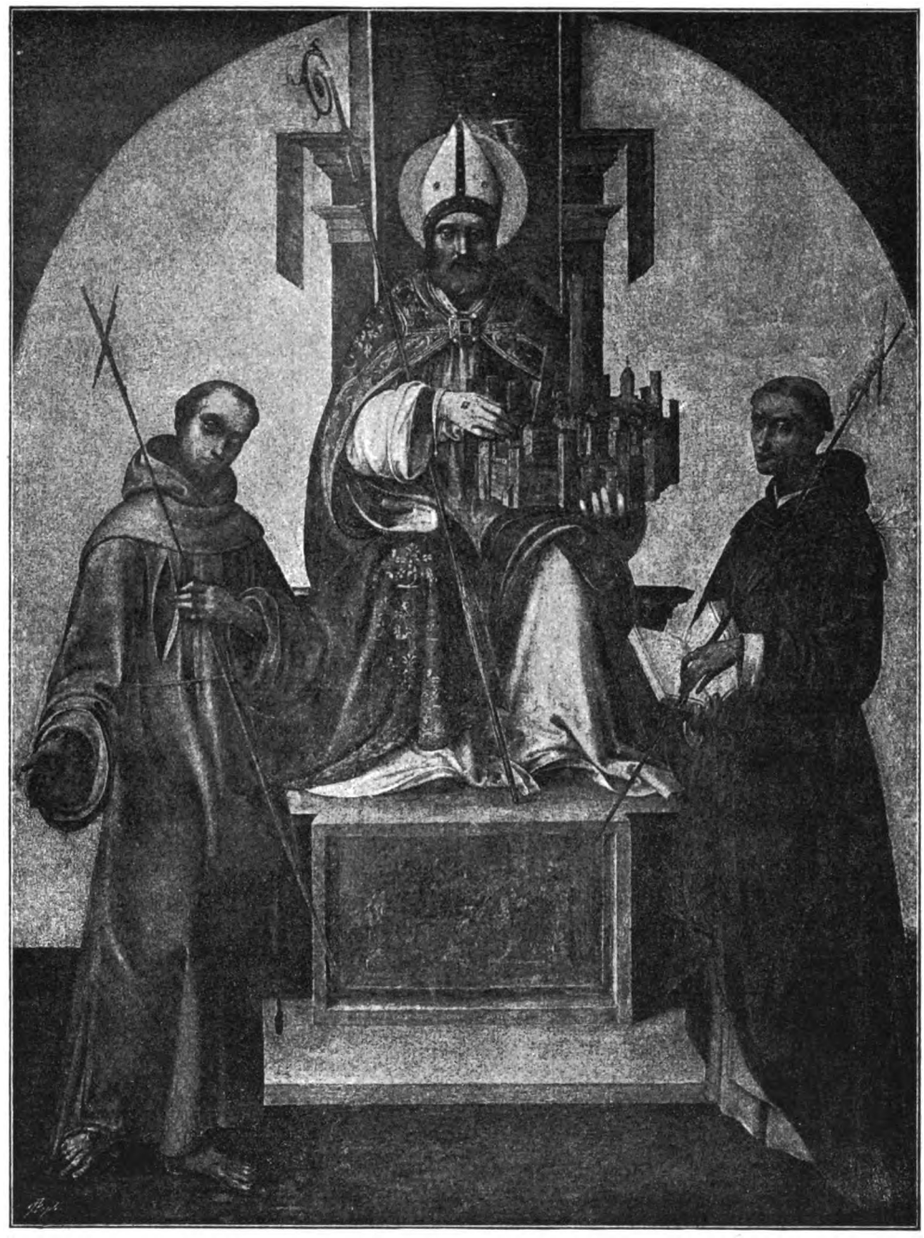
[4] Id., *id.*. a c. 565, lettera dell' 11 sett. 1511 a Lucrezia de' Bentivogli (*Copialettere* nell'Arch. Gonzaga, lib. 29): « ..... Ringratiamo ben quella de l'opra che l'ha fatta in persuadere al Franza che voglia venir a Mantua per posser meglio far il nostro retracto... La S. V. non ne voglia già far più instantia, perchè non curamo che 'l vegni per questo effecto, perchè in questa ultima volta che semo state retratte ni è venuto tanto in fastidio la patientia de star ferme et immote che più non vi ritornaressimo. La S. V. p.^{ta} ha ben tanto impressa la imagine nostra ne la memoria che speramo lei saperà emendare dove el m.^{ro} mancarà. Poi la S. V. pensi che non sapressimo mai usare tanto temperamento in racogliere esso Franza che non offendessimo il Costa, et difficilmente ni lo conservaressimo amico. »

[5] Arch. Gonzaga in Mantova. - (*Copialettere* della Marchesana Isabella. Mantova, 1505). Lettere al Marchese.

B. Gisolfo 11 aprile 1507. « Notifico a V. S. come la logia del palacio suo da S^{to} Sebastiano è tuta ingiessata et se cominciarà tirar gioso de liste. Le Camere de sotto li è dato de colla, a la faciata luni proximo che vene se cominciarà a lavorare a fare il cornisone et spero a la venuta de V. S. la ritrovarà le cose in bon termine. Lorentio Costa lavora e bene et a quella se arecomanda. M^{ro} Francischo de Verona dice fornirà el cenaculo....»

Digitized by Google

secondo racconta il Vasari, fu ritratto dal Costa il marchese Francesco Gonzaga sulla cima d'un monte alla Eternità consacrato; e in altro quadro lo stesso, su un piedistallo, trionfante, con un bastone in mano e intorno signori e cortigiani, con istendardi in mano, tutti lieti e pieni di giu-



S. PETRONIO, S. FRANCESCO D'ASSISI E S. TOMMASO D'AQUINO
(Dipinto di Lorenzo Costa nella Pinacoteca di Bologna)

21 aprile (id.) « La logia de S^to^ Sebastiano è finita de le liste, le camere se ge lavora continue et seriano finite se Lorenzo dipinctore non se fusse infirmato. Il cornisone è comincio et ne è facto più del tercio verso il giardino et come più presto sia in termine il p^to^ Lorenzo che 'l possi lavorare farolij dar principo a la faciata secondo ge ha ordinato V. Ex. » Dobbiamo notare come in quel palazzo lavorasse anche un *Mati* Costa, secondo si legge in un documento male trascritto dal Gualandi, e che noi riproduciamo integralmente: « Sp. d. Th.^ro^ de

Digitized by Google

bilo; in un terzo quadro molti nudi in atto di fare fuochi e sacrifici ad Ercole, e in essi ritratti dal naturale il Marchese con tre suoi figliuoli, Federico, Ercole e Ferrante. Questi quadri dovevano essere mobili, poichè nel 1610 essi trovavansi staccati dal loro luogo originario. [1]

Nel 1508, il Costa stesso in una sua lettera accenna a una Madonna da mandare in Francia, [2] forse la stessa Madonna che Isabella d'Este si teneva molto cara, e di cui si privò nel 1510 per rendere propizia con doni la corte francese a Francesco Gonzaga, suo marito, prigione a Venezia sin dall'Agosto 1509. [3]

Nell'anno stesso 1508, il Costa era ammalato, e ne scrisse al Marchese descrivendo il proprio male, che *dapprima gli si sviluppò nella gola*, e per cui aveva avuto *più de mila unzione*. Forse era mal francese. Guaritone però, mercè le cure del medico Antonio da Grato mantovano, prometteva di finir *la camera* del Marchese. [4]

Verso il 1510 il Costa fu per breve tempo a Bologna, ma non potè soffermarsi neppure per eseguire il ritratto del gentil giovinetto Federico Gonzaga, commessogli da Isabella d'Este, che lo voleva serbare a conforto dell'assenza del figlio prediletto, inviato quale ostaggio al Papa. Non potendo il Costa, il ritratto fu eseguito ad eccellenza dal Francia. [5]

Circa il 1511, il Costa dovette dar mano a ornare de' quadri mancanti il camerino d'Isabella, a riscontro di magistrali dipinti, il cui paragone dovette dargli a pensare grandemente.

Rappresentò in una tela la corte d'Isabella d'Este: nel mezzo d'un paesaggio, la marchesana è coronata dall'amore ritto sui ginocchi di una donna, seduta; musici e poeti le stanno intorno; nel primo piano due donne, una donna seminuda e un guerriero in piedi; a sinistra un combattimento di cavalieri. In un'altra tela rappresentò una scena mitologica: al centro una donna ignuda e un giovane; a sinistra Apollo, Venere e l'Amore; nel secondo piano del quadro, alla riva d'un fiume, Orfeo circondato da figure; a destra, accanto a una porta trionfale, Mercurio in atto di cacciare i vizi. [6]

lo Ill.mo S. nostro facia pagamento a Matì Costa *de duc. trenta* p. uno quadro p. lui fatto largo br. undese, alto br. otto, como nove muse che chantino, Apollo chi sona como lo Ill.mo S. nostro che ascholta *et depinto a paesi como aiere*, el qual quadro è posto in la camara apresso a quella del Papa al palazo de San Sebastiano, fatto de comessione di m. Lorenzo Costa adì 8 maij et ut infra.

P.° A Matì Costa depintor de aver fatto il soprascritto quadro duc. trenta a soldi 93 per duc. soma lire 139. G. 10. — D. 0.

(Qui in mezzo sono due righe incomprensibili del Provvisore delle fabbriche che rilasciava il mandato. Era: Petrus Lambardellus notarius fabricharum etc.).

Mandato Ill.mi Principis et Ex.mi D.ni D. Marchionis Mantuae Sp. Thesaurarius Camerae ejusdem dare debeat Mattheo del Costa libr. centum trigintanorum et dimidiam parvorum pro eius mercede ut supra patet et ponat in expensis. « Franc. Grazius scripsit XIII sept. 1512 ».

[1] Nell'Inventario del 1627, riprodotto da Carlo d'Arco, sono così indicati: « .... quadri grandi che erano nel palazzo della Pisterla, di mano del detto (*Costa*), dipintivi i fatti del Duca Francesco. » Un altro quadro forse proveniente dallo stesso palazzo è indicato in quell'Inventario, cioè un *S. Sebastiano del detto*.

[2] Arch. Gonzaga in Mantova.

Mantova 1508.

Ill.ma Madona. Avendome comeso el S.r li faci uno quadro per mandare in Francia e avendolo dato m'è parso prima che sia portato via de mandarlo con licenzia a la S. V. aciò quella veda e dicha el parere suo, del quale parere aria charo, per avere la S. V. bon judicio, intenderlo se non adeso una altra volta. A la quale de continuo me recomando, pregando idio che ve conservi in felicitade bona, fata adì 12 luio 1508.

S.or vostro
Laurentius Costa

[3] Luzio, op. cit. Lettera d'Isabella d'Este al conte D'Atri inviato in Francia, 13 Genn. 1510. « Havemo havuto charo che se ne sii offerta occasione di gratificare cum dono di la Madonna la nostra gran Regina; deliberamo di mandarline una di man del Costa che havevamo molto chara, che non avemo la più bella.... noi la faremo ritocar al Costa in alcuni loghi.... che non vedemo l'hora di far questo dono in tanta opportunità. »

[4] Arch. sudd. - Lettera di Lorenzo Costa al Marchese, 2 Agosto 1508.

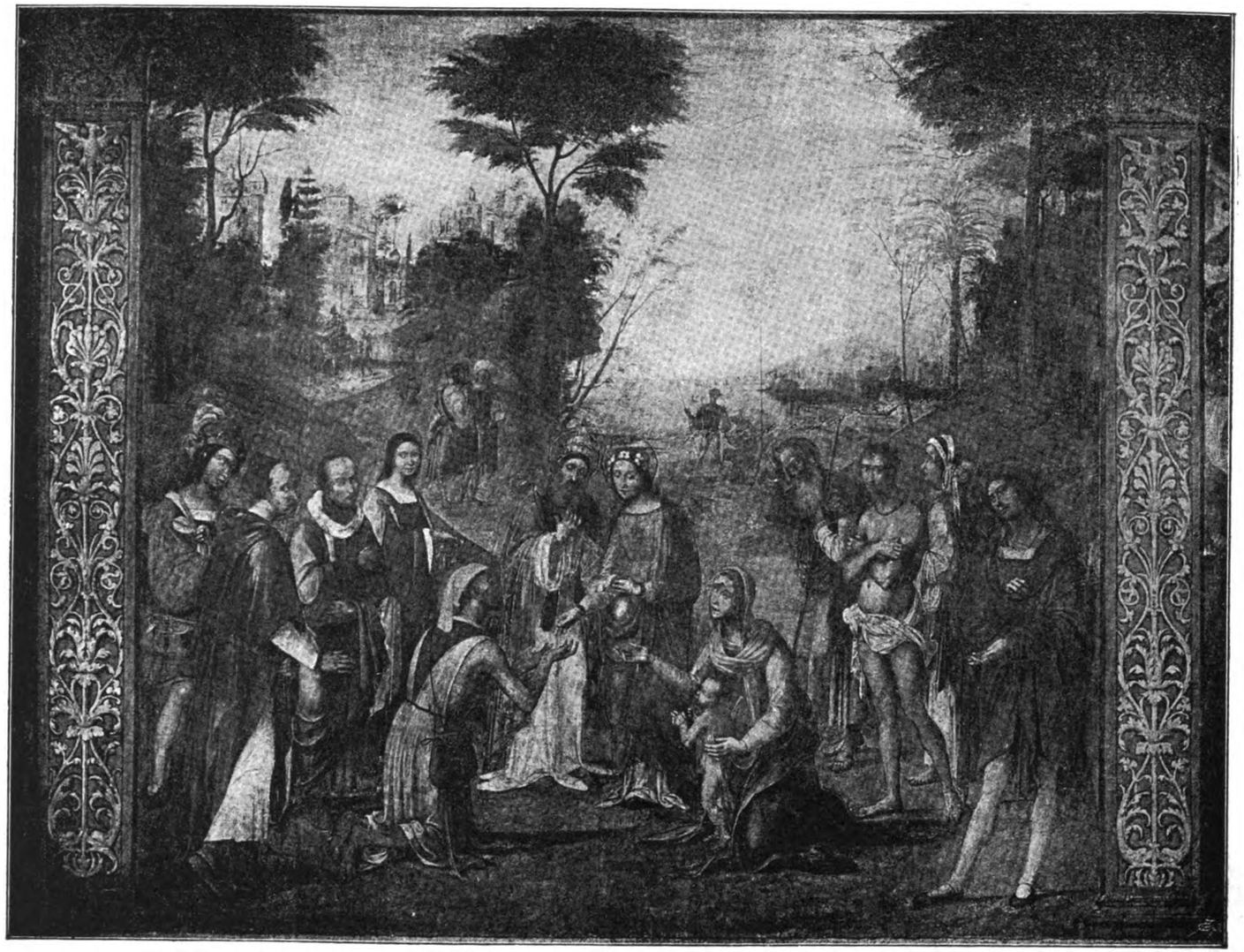
[5] Luzio, op. cit.

[6] Al Museo del Louvre, ove furono portati dal castello di Richelieu, sono segnati n. 175 del cat. Villot,

Digitized by Google

CONVERSIONE DI VALERIANO
(Dipinto di Lorenzo Costa nell'Oratorio di Santa Cecilia in Bologna)

Digitized by Google



SANTA CECILIA DISTRIBUISCE LE SUE RICCHEZZE AI POVERI
(Dipinto di Lorenzo Costa nell' Oratorio di Santa Cecilia in Bologna)

Digitized by Google

Altri quadri avrà certamente il Costa eseguito per Isabella d'Este, e in un inventario di corte del 1627 è indicata una pittura in tavola, chiamata *i Coriolani, di mano del Costa vecchio*, e più ancora un S. Giovanni nel deserto. In altro inventario posteriore di cose della corte, sono annoverati pure *otto pezzi di quadri con l'opera del testamento vecchio del Costa;* ma probabilmente questi sono i quadri di Ercole Grandi sparsi nelle raccolte Layard, Morelli, Visconti-Venosta. [1] Nelle chiese di Mantova, a ricordo del pittore, solo vedesi la nobile pala in Sant'Andrea.

Forse negli ultimi lustri il pittore non dimostrò più la grande operosità a Bologna spiegata; forse i nuovi artisti della corte fecero ritirare o mettere in disparte il vecchio Costa, il quale dovette sembrare troppo semplice a Federico Gonzaga, principe cresciuto fra lo sfarzo e i piaceri e il rigoglio artistico della corte di Giulio II. Il march. Francesco Gonzaga, suo padre, ben liete accoglienze fece invece al Costa. Nel 1508 desiderava dal Calandra un distico in lode del pittore per farlo apporre sotto ad un ritratto da lui eseguito. Nel 1509 scriveva: « *E Bononia civitate celebri artis assivimus Laurentium Costam virum egregium alacri ingenio praeditum eximiis nostrae aetatis pictoribus parem non solum, verum plerisque superiorem.* » [2] E gli offrì in dono una casa. Due anni dopo lo stesso principe scriveva « spectabili Laurentio Costa eximio pictori fecit donationem bobulcarum 235 terrae in Vicariatos Reveri et Quistelli positae. » [3] Michelangelo Biondo, come abbiamo già detto, racconta pure che Francesco Gonzaga gli regalò ancora dodicimila scudi. Godette sempre di uno stipendio di lire 669,12, dal 1510 al 1535 anno in cui morì a Mantova, nella contrada dell'Unicorno, a 75 anni, il 5 marzo, il giorno stesso in cui un anno prima moriva il Correggio.

A. VENTURI

n. 154 e 155 del cat.° più recente di Both de Tauzia. Nell'*Inventario* d'Isabella d'Este pubbl. da Carlo d'Arco (Arch. Storico ital., app. II), così sono descritti: « E piu uno quadro a man sinistra, di mano de M. Lorenzo Costa, in lo quale è dipinto un archo triumphale e molte figure che fano una musica con una fabula de Leda. - Un quadro di pitture del detto con diverse figure dentro e con verdure dentro et una incoronatione. »

[1] L'Inventario riportato da Carlo d'Arco è del 1665, epperò non sono degne di troppa fede le attribuzioni di esso.

[2] GUALANDI, *Memorie originali* Serie III, 1842, p. 8.

[3] Id., id.

Digitized by Google

LE RAPPRESENTAZIONI DELLA GENESI IN S. MARCO A VENEZIA

E LORO RELAZIONE CON LA BIBBIA COTTONIANA

(Continuazione) [1]

IL PAESAGGIO

COMPIUTA questa necessaria escursione, torniamo ora ai nostri mosaici, dei quali studieremo prima di tutto il paesaggio.

Per questo rispetto essi prendono un posto importante nella storia dell' arte medievale. Nell'arte bizantina, della quale in primo luogo dobbiamo parlare, troviamo quasi sempre semplicemente e solamente accennata la località, o tutt'al più e nei migliori casi - come per esempio nel grande mosaico della navata laterale destra in S. Marco rappresentante la preghiera di Cristo nell' orto degli ulivi - una nuda rupe trattata schematicamente, spesso tagliata a picco, dipinta in giallo-grigio oppure a vari colori, con pochi alberi sparsi qua e là e con fiori di carattere quasi puramente ornamentale. Al contrario nelle rappresentazioni del paradiso nell'atrio ci troviamo inaspettatamente innanzi ad una ricca vegetazione di cespugli, che in parecchie scene riempie tutto il fondo.

A dire il vero il disegno non mostra in generale grande progresso su quello solito e primitivo, nè si può naturalmente parlare di prospettiva; l' insieme forma piuttosto una decorazione la quale serve a chiudere la composizione. Gli alberi seguono le regole dell'arte arcaica molto più che quelle della natura; e questo carattere arcaico si trova massimamente nel disegno di un albero a fiori di giglio in uno dei peducci; poichè la corona è formata da una lente regolare, sul cui fondo color di porpora stanno i fiori bianchi molto grandi, ordinati in file come su un tappeto. Del resto il disegnare le foglie e i fiori parallelamente alla superficie del quadro su un fondo comune, scuro, e spesso nettamente determinato, è il mezzo usato di solito dagli artisti bizantini per evitare una riproduzione naturale. Anche nei nostri mosaici non sono rare tali piante, che sembrano pressate, o, meglio ancora, disposte schematicamente, come per servire ad una dimostrazione scientifica. Il miglior esempio è forse la quercia, sotto la quale Abramo accoglie i tre angeli, sopra la porta sinistra della chiesa (su questa composizione avremo occasione di ritornare in seguito). Nelle scene del paradiso, dalle quali in primo luogo abbiamo tratto occasione a queste considerazioni, osserviamo inoltre alcuni alberi, in cui le foglie sono ordinate a squame con gran diligenza; oppure stanno ad ambedue i lati de' rami, sempre però mostrando tutta la loro larghezza. Si vedono anche alberi con file

[1] Vedi Fasc. IV, pag. 212.

Digitized by Google

di foglie, che non circondano il tronco, ma in modo affatto particolare, girano a spirale, formando la chioma dell'albero; così pure se ne vedono di quelli col fogliame colorito di turchino. Soltanto per eccezione è indicata talora la specie dell'albero; e veramente solo nei casi più facili per mezzo del carattere generale o di forme speciali, come per esempio trattandosi di cipressi o di palme; di solito semplicemente colle foglie, coi fiori o colle frutta. In tal modo troviamo indicati nei nostri mosaici la quercia e il fico. Non solo in questi casi particolari, ma di regola sempre, le foglie sono troppo grandi in confronto degli alberi, i quali alla lor volta sono troppo piccoli al confronto delle figure.

Invece del cielo azzurro, [1] vediamo sempre un fondo dorato; solo accidentalmente si trova in alto un segmento di cerchio di colore azzurro, dal quale esce la mano di Dio. Il suolo o è ommesso del tutto, o è una fascia a onde, nei cui incavi stanno delle piante trattate schematicamente. In ogni caso questo suolo non è da ritenersi se non come una specie di fondo convenzionale nelle composizioni, perchè le figure non prendono su di esso la posizione che dovrebbero prendere per la legge naturale della gravità. Più sotto citeremo alcuni di questi esempi caratteristici. L'osservazione però vale più per gli altri mosaici, che per le scene del paradiso, nelle quali il suolo che sta sotto gli alberi è indicato con una semplice zona verde, coi confini incerti dalla parte superiore.

Mi sono trattenuto su tutte queste particolarità, appunto perchè finora si è prestata troppo poca attenzione alle manifestazioni arcaiche dell'arte. Non è qui il luogo di parlare dell'interesse generale di questi studi. Soltanto aggiungeremo ancora una osservazione, che cioè in generale si è ancora infinitamente lontani dal trattare il paesaggio come si deve trattare una pittura. È però interessante nel suo arcaismo il paesaggio del bacino o della palude in cui avviene la *Creazione dei rettili*. Anche qui vediamo a sinistra Iddio in figura di giovane e in atto di bene-

CREAZIONE DEI RETTILI

dire. Sotto i piedi de' cinque angeli assistenti si vede una lunga fila di piante acquatiche simile al loto, le quali, regolarmente, volgono le loro foglie rotonde parallelamente alla superficie del mosaico invece di abbandonarle orizzontalmente sul piano dell' acqua. Dietro queste grandi foglie si avanza strisciando un serpente verde. Dell'acqua si scorge una parte piccolissima, ed anche quella è occupata da tre anitre nere, che nuotano. In breve, abbiamo qui un bellissimo esempio dell'arte medievale, che accennava alla natura molto più di quello che la riproducesse.

CREAZIONE DELL' UOMO

L' importanza di queste scene per l'arte cristiana spiegherà abbastanza il perchè noi ci fermiamo a studiarle così a lungo.

Nelle rappresentazioni antecedenti Dio operava la creazione soltanto coll'atto del benedire. Nella *Creazione d'Adamo* invece vediamo una fedele ma rozza interpretazione della Storia Sa-

[1] Nell'arte bizantina dell'epoca anteriore il cielo azzurro è una rarità; vedi p. e. il Cod. di Parigi n. 510 e l'ottateuco vaticano n. 747.

Digitized by Google

cra, [1] giacchè Dio, seduto sul trono [2] alla presenza degli angeli, prende colle mani dell'argilla scura e ne forma Adamo, quasi come uno scultore che faccia una statua. Nel fondo si vedono schierati gli angeli in atto di meraviglia.

Siccome più tardi impareremo a conoscere l'origine delle scene della Genesi in Venezia, non ci deve far meraviglia di trovare appunto nell'antica arte cristiana delle analogie con questa rappresentazione. In rilievi di sarcofagi vediamo cioè talora il Creatore che *letteralmente* modella l'uomo. [3] In un caso anzi l'uomo sta su un piedistallo, proprio come una statua (vedi *Garrucci*, vol. V, tav. 396, 2 e 399, 7).

Del resto nell'arte bizantina dell'epoca posteriore vediamo questo soggetto rappresentato in modo affatto differente, poichè Adamo sta sempre lungo disteso a terra (non di rado anzi è indicato come morto per mezzo del color grigio della carne) mentre lo benedice la mano di Dio, [4] oppure Cristo come Dio in mezza figura dentro di un cerchio, come nell'avorio che troviamo presso il Gori. Spesso però il Creatore appare in figura intera, come per esempio ne' salteri popolari (quello di Londra, fol. 162 r°, il Barberiniano, fol. 201 v°), dove Adamo giace colle braccia incrociate sul petto e Dio si china sopra di lui, benedicendolo con la sinistra (!), e colla destra sfiorandogli il volto; nel codice di S. Gregorio a Parigi n. 543, fol. 116 v°, il Creatore lo prende anzi per il polso. La bibbia fiorentina e gli ottateuchi vaticani hanno la scena divisa in due momenti, essendovi aggiunto quello di Adamo che si sveglia. Colpito dai raggi della divina benedizione, egli si leva a sedere, e tende le mani in atto di adorazione verso la forza creatrice. [5]

Abbiamo però inoltre anche nell'arte occidentale delle analogie, le quali, insieme con altre composizioni cui accenneremo più innanzi, ci fanno testimonianza di un'antichissima redazione delle scene della Genesi ,comune a tutta la cristianità. [6] Nella bibbia di S. Paolo fuori le mura, nella facciata di S. Zeno a Verona, nelle porte di bronzo del Bonanno a Monreale il Creatore sta pure innanzi all'Adamo giacente. Nella prima rappresentazione gli tocca la spalla, nell'ultima lo afferra per il polso, in quella di Verona lo benedice soltanto. In tutte queste scene Adamo giace di traverso su un suolo obliquo; solo a Monreale è lungo disteso.

Una serie di rappresentazioni richiama però particolarmente la nostra attenzione: in esse vediamo riuniti i due momenti della creazione, giacchè Adamo che giace ancora a terra, in seguito alla benedizione del Signore, sente già in sè lo spirito della vita. È questo il momento trattato da Michelangelo ne' suoi dipinti della vòlta della cappella Sistina. A dire il vero il genio del grande maestro ci si presenta qui, a mio giudizio, in uno slancio completamente nuovo: Dio si avvicina attraversando l'aria, quasi rapito a volo dagli angeli, e dalla sua mano tesa guizza come scintilla elettrica la favilla della vita sull'uomo ideale primitivo. Tanto nella forma quanto nello spirito della composizione si nota un progresso immenso, sebbene ci sia lecito presupporre che quel genio gigante si sia ispirato al tipo tradizionale che impariamo a conoscere nelle porte di bronzo del

[1] « E Dio creò l'uomo da un pugno di terra ».

[2] Anche nella croce in S. Giovanni Dio è seduto sul trono, ed Adamo gli sta innanzi in piedi; qui però la creazione avviene soltanto per mezzo della benedizione.

[3] Su un sarcofago del mezzogiorno della Francia (Garrucci, vol. V, tav. 301, 3) Dio posa la destra sul capo di Adamo, che sta in atto di adorazione innanzi a lui; lo spirito in forma di colomba sembra che voli sopra, o che stia su un albero. Troviamo quasi lo stesso motivo sulla facciata del duomo d'Orvieto, dove Dio, in figura di Cristo, posa la sinistra sul capo dell'uomo che sta in piedi, lo guarda con espressione, e lo benedice (?) colla destra. E il fatto che questo motivo si trova anche nella facciata del duomo di Modena fa pensare all'esistenza di una antica tradizione. Pare però che in queste rappresentazioni si sia voluto esprimere il secondo momento, quando cioè Dio dà l'anima all'uomo, giacchè in Orvieto più sotto nelle serie antecedenti si vede Adamo che dorme tranquillamente steso a terra innanzi al Creatore, il quale non fa che un semplice cenno. La narrazione biblica nomina la creazione dell'uomo non una, ma due volte; ed anche i mosaici veneziani, seguendola, fanno per questo rispetto una distinzione molto interessante.

[4] Cod. di Parigi n. 510, fol. 52 v°; bibbia laurenziana fol. 4 r°, e gli ottateuchi vaticani.

[5] Alcunchè di simile si vede su sarcofagi, dove il Creatore tocca con una verga l'uomo che giace disteso; subito appresso si vede l'uomo in piedi.

[6] Il pensare sempre all'*influenza bizantina* come a un « Deus ex machina » in questo caso non è necessario.

Digitized by Google

Ghiberti, negli affreschi di *Paolo Uccello* e di *Pietro di Puccio*, come pure nei rilievi del campanile di Giotto a Firenze. In Pietro di Puccio troviamo un' innovazione, che cioè Dio, con atto poco conforme alla sua dignità, aiuta con ambe le mani Adamo ad alzarsi. Nel Ghiberti e in Paolo Uccello, Dio prende soltanto Adamo per una mano. In quest'ultimo il Signore si avvicina all'uomo di corsa, e la figura di Adamo ha una evidente rassomiglianza con quella di Michelangelo. Da qui al secondo momento della composizione tipica bizantina il passo non è troppo lungo.

Per seguire lo sviluppo di questo motivo, dobbiamo ritornare alla chiesa di S. Francesco d'Assisi. La creazione d'Adamo che vi si trova, appartenente alla scuola di Cimabue, mostra nella composizione una notevole analogia col mosaico del duomo di Monreale, e, come lì, il Signore benedicente è seduto sul globo terrestre. [1] In generale questo affresco appare come una copia, solo in piccola parte modificata, del mosaico siciliano. Maggiori modificazioni presenta la stessa composizione nella vòlta ottagonale del battistero di Firenze. Sembra però che il dipinto, dopo il restauro, abbia perduto il suo carattere originario. Lo stesso tipo troviamo finalmente nell'avorio di Berlino: Adamo siede a terra e tende ambe le mani verso il Creatore che lo benedice ed è seduto non già su un cerchio, ma su una figura a spirale; un dettaglio, che prova come allo scultore che ha copiato questo motivo nel secolo XI, mancasse l'intelligenza dell'originale antico.

Come vediamo, nell'arte bizantina dell'epoca posteriore, come pure nella carolingia e nell'italiana, si dànno diversi tipi, i quali però variano tutti pochissimo l'uno dall' altro; laddove l'ispirazione veneziana, che ricorda l'antica rappresentazione del Prometeo, trova riscontro soltanto nell'antica arte cristiana.

Segue, nei mosaici di S. Marco, la *benedizione del settimo giorno;* una composizione che ha molte particolarità. Dietro il trono del Signore, il quale qui per la prima volta ci si presenta di faccia, stanno sei angeli, i sei giorni di lavoro, mentre un altro, in umile atteggiamento, riceve la benedizione da Dio, che gli posa la destra sul capo. Questa forma della benedizione si è del resto conservata nell'arte bizantina, nella rappresentazione del miracolo de' pani e de' pesci, la quale ha la sua origine ne' primi tempi cristiani (vedi p. e. il cod. parig. 510 e un mosaico nella navata trasversale destra in S. Marco a Venezia). [2]

Qui si trova di nuovo un'assai notevole differenza dai mosaici siciliani, dove Dio, visto davanti, sta seduto, quasi stanco, con le mani sulle ginocchia. Lo stesso motivo c'è pure nella finestra dipinta della navata trasversale sinistra nella chiesa di S. Francesco in Assisi (negli affreschi della navata principale questo tema non è nemmeno trattato). Si vede dunque che l'artista ha scelto un momento affatto differente. (*Il settimo giorno Dio si riposò e benedisse il settimo giorno*).

Et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae. Dio consegna ad Adamo una figuretta nuda con ali di farfalla, certo una reminiscenza dell'antica Psiche, la quale era anche in relazione col

[1] A Palermo, come di solito, il Creatore sta in piedi. Un raggio che parte dalla sua bocca va a colpire quella di Adamo. Per l'iconografia è di molto maggiore importanza il fatto che la composizione di Monreale si trova quasi interamente già tra gli affreschi di Ferentillo (sec. IX?); vedi più sotto il sommario.

[2] Simili personificazioni allegoriche ricorrono anche nell' arte bizantina, sebbene meno spesso che nell'occidentale. È bensì vero che il Calendario dei figli di Costantino (vedi KONDAKOFF, *Histoire de l' Art byzant.* pag. 65) non può attribuirsi, nel vero senso della parola, all' arte bizantina; però negli ottateuchi vaticani troviamo non solo la personificazione delle quattro stagioni (nel sacrificio di Noè), ma ben anche di tutti i mesi (vedi la monografia dello STRZYGOWSKI nel « *Repertorium für Kunstwissenschaft* » 1887); e così pure in un codice della Marciana in Venezia, n. 540, del secolo XI. Il Commentario greco di Giobbe della biblioteca di Parigi n. 134, fol. 50 r° (sec. XIII) ci presenta una strana allegoria, nella quale il miniatore non esita a personificare la maledizione, che Giobbe, in un impeto di passione, lancia al giorno in cui è nato (« e non si trovi fra i giorni dell'anno, nè venga nel numero dei mesi »). Si vedono due donne l' una accanto all'altra, l'una di colore azzurro (la notte), l'altra rosso (l'anno) con ampi veli dello stesso colore che le circondano e svolazzano sopra di esse. Il velo della notte attraversa quello dell'anno; questa seconda figura è rinchiusa in una mandorla, intorno alla quale stanno, in atto di adorazione, dodici piccole figure (i mesi). Anche nel codice di Giobbe della Vaticana n. 1231 (sec. XIII) fol. 97 v° 99, v° e 101 v° vi è una simile allegoria: La notte azzurra o di color scuro sta sola nel mezzo: ai due lati gli altri giorni dipinti in rosso.

Digitized by Google

mito di Prometeo, ossia della creazione. [1] Le ali del genietto sono attaccate quasi dietro il suo braccio destro, invece che alle spalle. Di fatti nel medio evo non si tendeva in queste circostanze ad una pedantesca esattezza, purchè l'indicazione fosse completa e quanto più possibile facile a indovinarsi.

ET INSPIRAVIT IN FACIEM EIUS SPIRACULUM VITAE

Nel *Paradiso* Adamo si trova innanzi alle personificazioni dei quattro noti fiumi del paradiso (Eufrate, Tigri, Gione e Fisone), misere figure che hanno perduto ogni somiglianza coi loro prototipi, gli antichi iddii dei fiumi. Sono in atto di parlare, e colle mani alzate sembra si sostengano a vicenda. Che si tratti proprio del paradiso ci assicura pienamente la porta che sta accanto, coll'iscrizione a lettere d'oro: *porta paradisi.* Dio tiene Adamo per mano, e col gesto lo invita ad entrare. A Monreale lo trascina dentro con brutale violenza. [2]

La terza serie di rappresentazioni nella cupola, che è l'ultima e la più ampia, comincia colla scena nella quale *Adamo dà il nome agli animali.* Alla presenza di Dio che siede sul suo trono, egli posa la mano sinistra sulla testa di un leone, mentre, rivolgendosi col viso verso Iddio, mostra con la destra gli altri animali. Anche questa scena è espressa di solito affatto diversamente. Nelle illustrazioni bibliche dell'epoca posteriore dell'arte bizantina Adamo siede, di profilo, e tende la destra verso gli animali benedicendoli. [3] Questa è forse la composizione descritta nella *Guida della pittura;* però qui è detto che Adamo siede « nel mezzo ».

La *creazione d' Eva* è una delle più importanti fra le rappresentazioni della Genesi. Come nelle bibbie illustrate dell'epoca carolingia, nella *metrical Paraphrase* e nella facciata del duomo d' Orvieto, così anche nei mosaici veneziani vediamo Dio che si piega su Adamo dormente, [4] per estrargli dal fianco la famosa costola. Poi lo vediamo rizzato prendere per il polso e per la spalla Eva ancor mezzo priva di conoscenza, quasi a dar l' ultimo tòcco alla sua opera. Lo stesso momento, di cui abbiamo già osservato l'analogia nella creazione d'Adamo in Orvieto (vedi pag. 259 nota 2), si trova anche nella bibbia di S. Paolo e nella *Paraphrase*, coll' unica differenza che Eva siede su una collina.

C' è però anche una rappresentazione affatto differente di questo soggetto, la quale forse risale essa pure ad una antica e comune tradizione, giacchè la troviamo non solo in composizioni bizantine, ma anche in composizioni puramente italiane che non hanno nessuna relazione con l' arte bizantina. Fra quest'ultime nomino l'avorio di Berlino, le porte di bronzo a Monreale ed a Verona (San Zeno), i rilievi della facciata di S. Zeno a Verona, quelli del duomo di Modena, [5] e la croce

[1] Vedi p. e. il MILLIN: *Voyage dans les départements du midi de la France*, tav. LXV ed il testo relativo. Del resto, nell'arte bizantina, le anime erano raffigurate da bambine ignude: nel Salterio del British Museum e della Barberiniana si vede una rappresentazione molto caratteristica della risurrezione di Lazaro, nella quale l'anima, alla benedizione del Signore, vola fuori dal grembo dell' Ade personificato.

[2] A Palermo questa scena manca, ed è sostituita da quella, in cui Dio dà all'uomo i suoi precetti. A Monreale si vede anche Adamo che coglie i frutti dagli alberi. Questi motivi non ricorrono nei mosaici di Venezia.

[3] Talora si vedono anche degli animali favolosi, come il liocorno e la chimera, vedi Plut. V, cod. 38, fol. 6 r°.

[4] Dio, in figura di Cristo, si vede qui in pieno profilo, il che è una delle più rare eccezioni dell'arte bizantina. La posizione più dignitosa per la figura di Dio era naturalmente quella che lo rappresentava di faccia. Quando esso prendeva parte in un'azione, allora il capo era disegnato in profilo per tre quarti; qualche volta però, anche in questo caso, pure di faccia.

[5] Riprod. nel d' AGINCOURT, *Scultura*, tav. XXI.

Digitized by Google

di S. Giovanni in Laterano. Come Atena esce dal capo di Giove, così Eva esce bell' e fatta dal fianco di Adamo che dorme. Però fra queste composizioni e le bizantine c'è una differenza, alla quale tuttavia io non credo si debba dare gran peso. Nelle composizioni italiane cioè è il Creatore che estrae Eva, laddove nelle bizantine questa tende le mani in atto di adorazione verso il Dio benedicente; [1] così per esempio nell'avorio del Gori *(Thesaurus vet. diptych.)*, nella Bibbia laurenziana (Plut. V, Cod. 38), negli ottateuchi e nei mosaici siciliani. [2] Seguono anche il tipo bizantino l'avorio di Berlino, il paliotto di Salerno, [3] i mosaici di Firenze e gli affreschi di Assisi; [4] in questi due ultimi il Creatore che siede sul globo è una prova della loro relazione colla composizione di Monreale. [5]

IL PARADISO

Il motivo italiano ritorna nel rilievo del campanile di Giotto; anzi *Pietro di Puccio* rappresenta Iddio nell'atto di aiutare con ambe le mani Eva che è uscita quasi interamente. Ma come Michelangelo seppe vestire di novità e di grandiosità l'antica rappresentazione della creazione, così il *Ghiberti* seppe dare all'antico motivo tradizionale abbastanza artificioso e freddo un inaspettato e delicato slancio di poesia; e ciò è un nuovo esempio, che viene ad aggiungersi agli altri molti, del come le antiche composizioni sacre, fedeli materialmente alla parola tanto da riuscire prosaiche, portassero tuttavia in sè i germi, che dovevano condurle al massimo sviluppo. Nella composizione del Ghiberti la donna graziosa e bella vola, portata da angioletti, incontro al suo Creatore. Però il Ghiberti ebbe in certo modo un precursore nel maestro che scolpì la Genesi in Orvieto; poichè questi aveva divisa la creazione d'Eva in due momenti: l'estrazione della costola e la nascita di Eva dal fianco di Adamo. Michelangelo in complesso riproduce la scena semplicemente secondo l'antico modello. Eva sta divotamente adorando il Creatore; questi non la prende per il polso nè la benedice, ma fa soltanto un gesto imperioso, quasi ingiungendole di alzarsi.

Della *Presentazione d'Eva* ad Adamo parlerò più sotto. Qui voglio soltanto osservare, che la composizione veneziana mostra molto maggiore analogia con le miniature carolingie (vedi *d'Agincourt* tav. XLIII) di quello che col mosaico di Monreale.

[1] All' infuori dei mosaici. Dio è rappresentato dalla nota mano che sporge da un segmento di cielo.

[2] Solo la Guida greca dei pittori segue il tipo italiano.

[3] Per dar posto alle quattro fonti del paradiso, Adamo sembra che giaccia in alto sulla chioma della ficaia.

[4] La croce di S. Giovanni in Laterano si scosta dalla regola comune a questo gruppo, giacchè il Creatore che siede sul trono prende Eva per la mano.

[5] Nessuno di questi due tipi principali si trova, a quanto io so, negli antichi rilievi dei sarcofagi cristiani. Invece si vede Dio che modella la donna (Garrucci, vol. V, tav. 396, 2). In un noto sarcofago del Museo lateranense, proveniente da S. Paolo fuori le mura, sembra che prendano parte all' atto della creazione due o tre persone (la trinità?): Adamo giace esanime sul suolo; accanto a lui Eva, alla quale un uomo barbuto posa la mano sul capo, mentre si volge a guardare un' altra figura affatto simile a lui, che sta seduta sul trono e benedice la donna. Dietro il trono vedesi un terzo uomo del medesimo tipo. (Garrucci, vol. V, tav. 365, 2).

Digitized by Google

Le scene del Peccato originale non sono per l'iconografia di grande interesse. La osservazione psicologica, che qui sarebbe la cosa principale, oltrepassava di troppo le forze degli artisti medievali. Nei mosaici di Venezia c'è la *tentazione*, nella quale Eva coll' indice alzato, parla col serpente, [1] ed è questa una delle poche composizioni, nelle quali si può stabilire tra le rappresentazioni della Genesi di Venezia e quelle di Monreale una analogia che pare troppo intima per non avere altra origine che una comune e generale tradizione. Accanto a lei si vede Adamo che volge le spalle, come se nulla sapesse (nel *klimax* vaticano giace dormendo sopra, o per meglio dire, al di sopra della terra).

CREAZIONE D'EVA

Il *Peccato originale* (che nella croce di S. Giovanni in Laterano forma il riscontro della Crocifissione) mostra l'antica composizione simmetrica, che, sorta nei primi secoli cristiani, si mantenne costantemente uguale per tutto il medio evo. [2] Eva dà il frutto ad Adamo, ed egli se lo porta alla bocca. [3]

Gli uomini s'accorgono della loro nudità. In questa composizione (la quale del resto, per quanto io sappia, non ricorre come composizione a sè) Adamo spicca una foglia di fico, ed entrambi (Eva con ambe le mani) si premono le foglie sul ventre. Le ginocchia di Adamo sono leggermente piegate (ossia tremanti), e di questo motivo si usava generalmente nell' arte medievale per indicare

[1] Nella Guida dei pittori il serpente tiene la testa all' orecchio d' Eva, il che si vede anche nella bibbia della regina Cristina (Vat. gr. Reg. 1) nella quale il colore è però quasi totalmente scomparso. Nell'ottateuco più recente, il seduttore è un mostro quadrupede, di cui il serpente forma la testa, il collo, il dorso e la coda (fol. 37 v°). Nel fol. 43 r° è curioso vedere il serpente che si spoglia del travestimento.

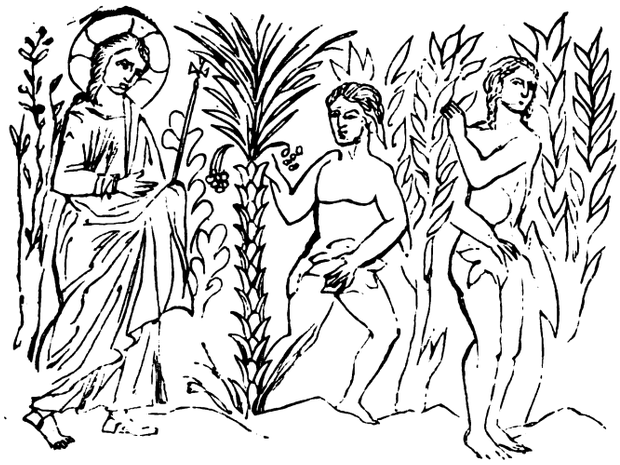
[2] Solo per eccezione gli artisti bizantini si permisero delle variazioni insignificanti; così p. e. l'illustratore de' Sermoni del monaco Giacomo della biblioteca di Parigi (fol. 47 r°), che rappresentò Adamo seduto. Però nell'esemplare vaticano dei medesimi Adamo è di nuovo in piedi. — Questa composizione è realmente fra le più notevoli per essersi sempre conservata inalterata; e nell'affresco della cappella Brancacci, sia esso di *Masolino* o di *Masaccio*, ci appare quasi nella stessa forma che ha negli antichi sarcofagi cristiani.

[3] Nei rilievi dei sarcofagi dei primi secoli cristiani, nella bibbia carolingia di S. Paolo, e nella porta in bronzo del *Bonanno* a Monreale, vediamo i primi uomini che, per un anacronismo facile a spiegarsi, si coprono le parti genitali. Su un sarcofago del Museo lateranense, come pure nella bibbia di S. Paolo, appare contemporaneamente anche il Dio punitore, o almeno in atto di minaccia.

Digitized by Google

la paura e la riverenza. Eva, veduta di prospetto, esprime anche la sua vergogna o paura, incrociando le gambe; un motivo, che, in questo significato, mi è affatto ignoto. [1]

Adunque il pentimento degli uomini non ha in Venezia un' espressione particolare. Del resto per la rappresentazione di esso si possono stabilire per lo meno due tipi. Nel primo tipo, come per esempio nella Genesi di Vienna, nella Bibbia di Carlo il Calvo a Parigi e nella porta in bronzo del Bonanno a Pisa, Adamo ed Eva sono rappresentati fermi in piedi oppure in atto di camminare lentamente, l'uno accanto all'altro; nel secondo tipo, che è quello dell'epoca posteriore dell'arte bizantina, stanno seduti in atto di dolore l'uno di fronte all'altro; così per esempio nei Sermoni del monaco Giacomo, Cod. par. fol. 49 v°, Cod. vat. fol. 36 v°, [2] negli Ottateuchi vaticani, nel Codice di San Gregorio Nazianzeno in Parigi n. 543, fol. 116 v°, nel manoscritto di Parigi contenente la storia di Barlaam e di Josaphat, n. 1128, fol. 31 r°. Non ancora ben determinato è il tipo nel Codice di S. Gregorio Nazianzeno 510, fol. 52 v.° Però questa composizione si trova di solito dopo la cacciata, e vi è piuttosto espresso il dolore degli uomini dopo la perdita della felicità del paradiso. Lo stesso troviamo pure nell'arte occidentale, così nel calco di un rilievo in avorio dell' arte settentrionale o italiana (?) esistente nel South-Kensington-Museum, e del quale abbiamo fatto menzione più innanzi (vedi pag. 215, nota 2). Si può qui concludere che si tratti di una influenza bizantina?



GLI UOMINI ODONO LA VOCE DEL SIGNORE

Molto più espressiva è la figura d'Eva nella scena seguente, dove *gli uomini odono la voce del Signore*. Essa stringe insieme le ginocchia leggermente piegate, e volge via il corpo, mentre torce gli occhi verso il Signore che si avvicina. Adamo invece fugge senza nessuna espressione con un movimento di fianco molto comune. In ogni caso la evidenza di questa rappresentazione è di gran lunga superiore a quella dei mosaici siciliani e della croce di S. Giovanni in Laterano, [3] dove i due peccatori, mancanti di espressione, come in generale nell'arte medievale, stanno in piedi dietro una doppia fila di grandi foglie, le quali però non giungono a nascondere che i loro piedi. [4] Adamo accenna ad Eva, la quale a sua volta accenna al serpente che striscia sulla terra. Quest'ultimo motivo poi ricorre non soltanto nel più antico ottateuco, ma anche nella Bibbia di Alcuino [5]

[1] Nei mosaici siciliani, come pure nel più antico ottateuco, si celano le parti genitali col porvi innanzi una gamba; egualmente anche nelle altre scene dove gli uomini sono ignudi. Al confronto di questa modestia l'autore dei mosaici di S. Marco è, come anche nel resto, addirittura spudorato. La sua franchezza è una rarità anche per l'arte bizantina dell'epoca posteriore, la quale, e principalmente nelle scene della genesi, giunge non di rado fino ad identificare gli uomini nella mancanza di sesso.

[2] Riprod. nel d' Agincourt. tav. LI.

[3] In opposizione ai mosaici siciliani e in armonia generale invece con quelli di Venezia, vediamo nei rilievi di questa croce dapprima la comparsa di Dio nel paradiso, e dopo la scena a parte dell'uomo caduto che si scusa.

[4] Già nella Genesi di Vienna sono rappresentati gli uomini che si nascondono dopo il peccato. Dapprima s' allontanano a capo basso dall'albero fatale; poi si vedono le loro teste fra i cespugli. Nella facciata della cattedrale d' Orvieto essi si rannicchiano atterriti sotto una pergola, che si vede, per così dire, soltanto di spaccato. Lo stesso motivo si trova, però con meno espressione, nel paradiso di *Pietro di Puccio*.

[5] Vedi Westwood, *Palaeographia sacra*, riproduzioni a colori dalla bibbia di Londra.

Digitized by Google

e nella porta di bronzo di *Bernward* a Hildesheim; e ciò appunto è una prova della sua diffusione e della sua antichità. Qui però non troviamo il fogliame dei mosaici siciliani. Nel mosaico fiorentino, che è stato molto restaurato, l'atteggiamento d'Eva fu cambiato in atteggiamento di dolore.

I tentativi di scusa dei nostri progenitori sono indicati in Venezia per esteso in una rappresentazione particolare. Nella composizione: *hic Dominus increpat Adam; ipse monstrat uxorem fuisse causam,* abbiamo propriamente la scena di un giudizio, con tre figure. A sinistra sta Iddio seduto sul suo seggio, e tende minaccioso la destra verso gli uomini tremanti innanzi a lui; Adamo accenna vigliaccamente ad Eva che sta dietro di lui. A parte la differenza della forma, questa composizione nella sostanza è la stessa che quella testè nominata; solo che qui Eva alza la mano per difendersi, e il serpente manca. Nel complesso si osserva una vivacità non comune per il medio evo. [1]

Segue la *maledizione del serpente,* la quale, per mancanza di spazio, a sinistra piega in basso. Innanzi al trono del Signore stanno inginocchiati a destra e a sinistra Adamo ed Eva, però col busto eretto; le mani, chiuse in modo tutto particolare l'una dentro l'altra, sono abbassate. Ad onta della completa mancanza di espressione nelle figure, sono abbastanza indicati con quell'atto il pentimento e l'umiliazione. Non ho trovato questo gesto nell'arte medievale; in quello simile adoperato ad esprimere il massimo dolore nell'arte occidentale della fine del medio evo, cioè nel torcere delle mani, queste vengono portate convulsamente alle guance. [2] Del resto non è possibile il ritenere quel gesto come espressione dell'adorazione, perchè per questa l'arte bizantina aveva già un'espressione molto comune e molto determinata, il prostrarsi cioè a terra, o almeno il chinarsi umilmente colle mani semitese innanzi e parallele l'una all'altra. L'iscrizione poi dice soltanto: *Hic Dominus maledicit serpenti cum Adam et Eva ante se existentibus.*

Dio dà agli uomini le vesti di pelli d'animali; il lato coperto di peli non è però, come generalmente quasi sempre, vòlto al di fuori, ma al di dentro; il colore è bruno e non, come di solito, azzurro o verde. Adamo è già vestito e sta in atto rassegnato; Eva sta appunto indossando la camicia.

Questo momento della storia della creazione non ricorre del resto mai, per quanto a me è noto, nell'arte bizantina. Invece nel Cod. di S. Greg. n. 510, quando Adamo è già cacciato dal paradiso, un angelo gli porge una zappa. Nelle porte in bronzo del *Bonanno* a Monreale, un angelo vola giù minaccioso con la spada alzata e porta la zappa agli uomini già coperti di vesti e seduti su una collina. Qui adunque la cacciata è goffamente unita colla scena seguente. Spesso anche gli uomini nella cacciata portano seco dal paradiso i loro strumenti: una zappa ed un fuso. Negli antichi sarcofagi cristiani il Signore porge agli uomini con una mano un fascio di spighe, con l'altra una pecora saltellante.

Nella *Cacciata degli uomini* troviamo almeno una generale analogia con la composizione tradizionale; così per esempio colle seguenti rappresentazioni: la Genesi di Vienna; il Cod. par. 510, fol. 52 v°; i Sermoni del monaco Giacomo nel Cod. par. n. 1208, fol. 47 r°, e nel Cod. vat. n. 1162, fol. 35 r°: gli Ottateuchi vaticani: la Bibbia della Laurenziana: il Klimax vatic. n. 77 r°: i mosaici di Palermo e di Monreale: il primo affresco conservato a S. Angelo in Formis e la porta in bronzo di Monte S. Angelo. Lo schema della composizione è il seguente: A sinistra si vede in pieno la porta del paradiso, occupata da un cherubino di color rosso cinabro con la spada in mano. [3] A destra un angelo spinge con ambe le mani, e con maggiore o minore brutalità, gli uomini che fuggono. [4] Solo nella Genesi di Vienna essi si allontanano mestamente, seguiti da una figura allegorica,

[1] Del resto non ho trovato la scena del giudizio che nella croce di S. Giovanni in Laterano. Qui il Creatore è seduto sul globo terrestre e leva la destra contro gli uomini ignudi. Adamo, come di solito, indica Eva che sta dietro di lui e che anche qui tende innanzi ambe le mani, quasi chiedendo: « Che poteva io fare? ».

[2] Per esempio nel bel rilievo del secolo XIII rappresentante la morte della Madonna nella parete esterna del coro di Notre-Dame a Parigi.

[3] Nell'ottateuco più antico sembra che tenga inoltre nella mano sinistra la serratura della porta del paradiso.

[4] Nella Guida della pittura troviamo invece le seguenti indicazioni: « Un angelo di fuoco con sei ali tiene nelle mani spade di fuoco ed *insegue* i medesimi (*cioè* gli uomini) ». Questo tipo è certamente quello che troviamo nei mosaici del battistero di Firenze. Un angelo come i soliti, ma fornito di tre paia d'ali come i Serafini,

Digitized by Google

il pentimento; e la porta del paradiso, disegnata di prospetto, non è custodita da un cherubino, ma da una ruota ardente, ossia da un « Trono. » Innanzi ad essa sta un angelo col capo abbassato e le mani leggermente allargate (rappresentazione della compassione rassegnata?). Nei mosaici di Venezia abbiamo un'altra variante, giacchè Dio accompagna egli stesso i peccatori fuori del paradiso. [1] Tutta la scena si svolge con la massima tranquillità: perfino gli uomini cacciati sembra vadano senza timore incontro al loro destino. [2] Anche qui, come nella Genesi di Vienna, la porta del paradiso si vede di prospetto.

Il tipo bizantino prima nominato si trova anche in lavori italiani, come nell' avorio di Berlino, nel paliotto di Salerno, [3] nell'affresco di Cimabue in Assisi, nella croce di S. Giovanni in Laterano [4] e nel rilievo della cattedrale di Orvieto, il quale riunisce, per mezzo di due angeli, la rappresentazione del mosaico di Firenze e quella dell'affresco di Assisi.

Veramente questa composizione, nelle sue linee generali, era diffusa da tempo antico anche nell'Occidente. Però, ad eccezione di questi tre casi, non ho trovato il motivo dell'angelo che spinge gli uomini con ambe le mani, se non nell'arte bizantina; talora li spinge colla destra, [5] come nella Bibbia di Carlo il Calvo e in un capitello del chiostro di Monreale, in cui porta nella sinistra lo scettro. Questo secondo motivo si trova anche nell'antico avorio di Pesaro, il quale è interessante per ciò, che questa composizione è riprodotta con rara fedeltà nelle porte in bronzo del *Bonanno* a Pisa; qui però sembra che invece dello scettro ci sia una spada. L'angelo che tiene minaccioso la spada si trova anche nella Bibbia di Alcuino, nel Codice di S. Paolo, nella *metrical Paraphrase,* nelle porte di bronzo a Hildesheim, a Verona e a Monreale e sul candelabro di bronzo nel duomo di Milano; [6] così pure nell'arte italiana posteriore, per esempio in *Pietro di Puccio*, in *Paolo Uccello*, in *Masaccio*, nel *Ghiberti*, in *Raffaello* e in *Michelangelo*; fra questi, Masaccio, il Ghiberti e Michelangelo rappresentano l'angelo in atto di volare. [7] Il cherubino rosso sulla porta del paradiso è, a quanto io credo, un segno particolare dell'arte bizantina.

Nella cacciata figurata nei mosaici veneziani Adamo porta con sè dal paradiso una zappa, Eva un fuso. Nella scena seguente questi istrumenti cominciano ad essere adoperati. Il titolo della scena è: *Gli uomini cominciano a lavorare.* A destra si vede Adamo che colla zappa lavora la terra bruna; a sinistra Eva. A dire il vero essa non è rappresentata in atto di lavorare, ma è soltanto seduta con il fuso in mano e guarda il marito che lavora. Che cosa essa pensi, l'artista non ce lo dice. Nei mosaici siciliani, dove ritroviamo la stessa composizione, appoggia mestamente la guancia sulla mano; secondo la Guida della pittura essa fila. A Venezia, si vede accanto la porta del paradiso donde sono usciti, senza che l'occhio possa distinguere cosa alcuna che impedisca agli uomini di rientrarvi. Però dietro la porta c'è un albero la cui parte inferiore brucia con fiamme

alza la spada sugli uomini che fuggono. Un angelo affatto simile custodisce la porta del paradiso nella facciata della cattedrale d'Orvieto. Il motivo della Guida può adunque avere la sua origine per lo meno nel secolo XIII. La « spada di fuoco » di cui si parla nella scena seguente, non indica certamente altro che il solito cherubino.

[1] Lo SPRINGER osserva lo stesso nelle illustrazioni dell'ottateuco anglosassone di Aelfrico. Probabilmente è lo stesso tipo, che si ritrova nelle miniature del codice Cottoniano, Calligula. A. 7, riprodotto presso il WESTWOOD, *Palaeographia sacra.* In questo, contro il solito, il movimento va da destra a sinistra.

[2] La stessa calma si vede anche nella porta in bronzo di Monte S. Angelo. Di solito però il dolore o la paura sono fortemente espressi. I cacciati corrono via esprimendo con gesti il loro spavento e voltandosi a riguardare il loro persecutore.

[3] In questi due rilievi gli uomini esprimono il loro dolore tenendo le nocche della mano sotto il mento. Lo stesso gesto, nell'identica forma, è quello di Eva dopo il peccato nella Bibbia di Carlo il Calvo.

[4] Qui il paradiso è una città fortificata con porta chiusa e con un frontone gotico. Dietro gli uomini cacciati compare un cherubino, il cui aspetto ricorda più l'arte carolingia che la bizantina.

[5] Nella Bibbia di Alcuino e nella porta di bronzo in S. Zeno l'angelo appoggia la mano sinistra sulla spalla d'Adamo; mentre colla destra alza la spada.

[6] È strano il fatto, che qui Eva batte il serpente con una verga.

[7] Fra i lavori più antichi ho trovato un angelo che vola soltanto nella porta in bronzo di Monreale. Qui però è compreso il momento di una scena seguente (vedi pag. 265).

Digitized by Google

rosse, e dal quale si innalza una croce dorata in mezzo a due uccelli. L'origine ed il significato di questo motivo mi sono tuttavia ignoti. [1] Qui pure come nella scena della cacciata, non c'è il cherubino custode della porta.

Anche questa è una composizione tipica comune fin dall'antichità a tutta l'arte cristiana. Però si osservano anche qui alcune differenze. L'arte occidentale cioè accentua maggiormente in Eva la parte di madre; almeno nel pentateuco di Ashburnham, nelle bibbie illustrate dell'epoca carolingia e nella porta di Hildesheim, essa sta seduta con un bambino in grembo. [2] Nell'arte italiana il motivo non è sempre lo stesso. Nel capitello del chiostro di Monreale, già nominato parlando della Cacciata, è imitato il mosaico di Palermo, ed Eva siede appoggiando mestamente la guancia sulla mano. Invece nel battistero e nel campanile di Firenze, [3] nella finestra dipinta in Assisi, nella facciata della cattedrale d'Orvieto, come pure nell'affresco di Paolo Uccello essa è in atto di lavorare. In questo affresco del Chiostro verde vediamo un bambino che s'appoggia alle sue ginocchia. Invece nella facciata di S. Zeno e nei dipinti di Pietro di Puccio essa è figurata mentre compie i suoi doveri di madre. Il *Bonanno* afferma in questa, come in parecchie altre composizioni, la sua originalità; nella porta in bronzo di Monreale Eva porta da mangiare al marito che lavora nel campo; la scritta è: *Eva servit Adam.* [4] L'atto di Adamo è al contrario quasi sempre eguale tanto nell'arte occidentale che nell'orientale. Talvolta, come nella *Paraphrase* e nel paliotto di Salerno, Caino lo aiuta nel vangare la terra.

(Continua) J. J. TIKKANEN

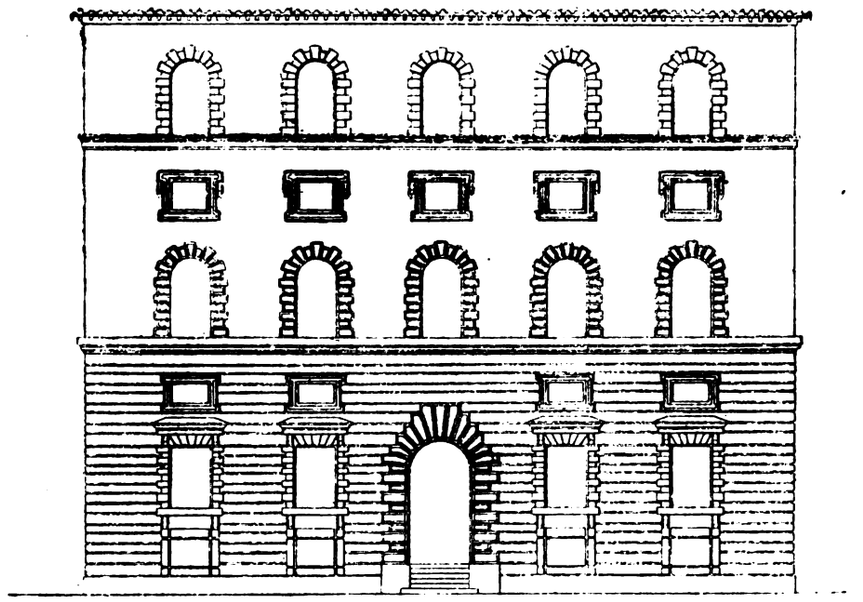
[1] Si può però facilmente comprendere l'identificazione simbolica dell'albero del paradiso con la croce, dell'origine del peccato con l'istrumento dell'espiazione.

[2] In generale il motivo della madre che culla i figli è quasi sconosciuto nell'arte bizantina. Conosco soltanto due esempi, uno dei Sermoni del monaco Giacomo (Anna che allatta la piccola Maria) ed uno dell'ottateuco più antico, fol. 76 v° (Mosè che parte per l'Egitto con la moglie e con i figli).

[3] In quest'ultimo è in piedi per mancanza di spazio, e così pure nella croce di S. Giovanni in Laterano, dove si volge mestamente indietro a guardare il paradiso perduto.

[4] Nella *metrical Paraphrase* un angelo insegna agli uomini a lavorare; egualmente nelle miniature del manoscritto della Cottoniana (Calligula, A. 7). Eva sta dietro di Adamo con una zappa nella mano (riprod. in WESTWOOD, *Palaeographia sacra*). Questa composizione s'allontana dalla tradizione più ancora di quella del Bonanno, dove almeno la figura di Adamo mostra nell'autore la conoscenza del solito tipo. — La porta di Hildesheim ci dà un angelo, che vola giù verso Adamo, rappresentato in atto di lavorare.

Digitized by Google



PROSPETTO DEL PALAZZO DEI BINI

LE DEMOLIZIONI IN ROMA

IL PALAZZO DEI BINI

IL CENTRO della città nel Cinquecento si veniva a poco a poco spostando, e dai Rioni di Borgo, di Parione e della Regola, passava a quelli di Campo Marzio, di Trevi e di Colonna, dove i giardini e gli orti cedevano il luogo a vie nuove e a sontuosi palazzi. Così quella parte di Roma che ne' principî del secolo era stata la più nobile della città, a mano a mano scadeva, e i palazzetti fabbricati da banchieri, da Protonotari apostolici, da Abbreviatori, Datari ed altri personaggi di corte, erano abitati dalla mezzana e dall'infima classe del popolo. Dico palazzetti, ma in verità li chiamavano case, e il nome di palazzo era riservato quasi unicamente agli edifici, sontuosi come reggie, costruiti dai Principi della chiesa, cioè dai cardinali.

Lo scadimento di quel quartiere che da ponte S. Angelo si estendeva all'Orso, a Sant' Agostino, a Campo di Fiori, lo avea salvato finora in gran parte dalle trasformazioni della ricchezza e del lusso: le antiche piante topografiche corrispondevano ancora alle nuove, e molte vie, salvo le sopraelevazioni e l'abbandono, conservavano fino a poco fa, e alcune conservano ancora il loro antico carattere. Così abbiamo visto stare tuttavia in piedi la sala dove Agostino Chigi teneva il suo banco, e in quello di Bindo Altoviti conservarsi al suo posto il busto in bronzo di lui, e perfino in una stanzetta vicina l'antico archivio e i registri.

Il palazzo ora demolito, sulla via del Consolato presso Banchi, accanto alla chiesa di Santa

Digitized by Google

IL PALAZZO DEI BINI IN DEMOLIZIONE

Digitized by Google

Maria della Purificazione, degli Oltramontani, e di cui le sale del piano nobile erano occupate negli ultimi anni dai gendarmi pontifici e poi dalla questura italiana, non avea sofferto altri danni che quelli della trascuranza e del tempo.

Dell'esterno del palazzo non ci resta che il disegno del Lètarouilly, che ne ha dato pure la pianta. Era d'aspetto pesante, e riuniva in curioso miscuglio lo stile de' palazzi fiorentini e de' romani: fiorentine erano le finestre ad arco bugnate, quali si vedono pure in altre case nel vicolo stesso e ne' dintorni della chiesa nazionale di San Giovanni; romane le finestre rettangolari del pianterreno e del mezzanino: il cornicione non è stato mai finito. Come in molti palazzi fiorentini, si saliva per parecchi gradini al piano del cortile quadrato, recinto di un portico con loggia dal lato del prospetto. L'eleganza delle basi e de' capitelli dorici e delle modanatore delle cornici non pareva corrisponder troppo alle linee dell'esterno, meno garbate e gentili. Il cortile era da taluni ritenuto opera di Raffaello, da altri di Lorenzetto; ma, quando facciano difetto i documenti, lo studio critico dell'architettura in Roma non è a tal punto da poter azzardare di tali battesimi. I travertini ond'era composto sono stati, per cura della Commissione archeologica municipale, numerati e collocati in un magazzino comunale, da cui usciranno per essere ricomposti nel cortile di qualche fabbrica nuova.

Nel pianterreno era una grande sala (v. la pianta nel Lètarouilly, I, 106) che può in parte vedersi nell'incisione che diamo, rappresentante il palazzo in demolizione. Nel mezzo della volta, entro una cornice rettangolare ornata delle più gentili grottesche della scuola di Raffaello, due putti sostenevano una corona densa di fogliame e di fiori, che conteneva uno stemma. La fotografia mal riuscita per mancanza di luce, e perchè fatta mentre a furia si demoliva, è nondimeno l'unico ricordo intero che di quella pittura ci resti, e basta a indicarne la correttezza del disegno. Se per la finezza delle grottesche, per la composizione, per la corona di verdura che ricorda i festoni della Farnesina, non c'è dubbio che si tratti di pittura di scuola raffaellesca, non mancano caratteri per attribuirla a Pierin del Vaga, che fu specialmente lodato per simili putti dal colorito vago, dalle forme larghe ed eleganti, che ricordano il fare correggesco. Uno di tali putti esce in parte fuor dall'intonaco nella casa Baldassini alle Coppelle, nello spazio tra due finestre; altri, pure di Pierino, d'ugual fattura, e già lodatissimi per vaghezza di carni, si veggono nell'oratorio e nella volta della cappella del Crocifisso nella chiesa di S. Marcello; due altri in buono stato e assai lodati dal Vasari, sorreggono due stemmi nella crociera della Trinità de' Monti; due geni nello stesso atteggiamento di questi si veggono dipinti in mezzo ad un finto cornicione sostenuto da due gruppi di figure maschili che fan da cariatidi, somiglianti a quelle della sala di Costantino ma più belle, in una cappella della Cattedrale di Pisa, dove è pure una pala eseguita dallo stesso Pierin del Vaga coll'aiuto del Sogliani. Nel nostro affresco, quantunque non poco deperito, era però visibile la forza del colorito; ed in parte è visibile ancora; poichè per un caso fortunato, quantunque esso fosse destinato alla demolizione, pure all'ultim'ora ci fu alcuno che ne sentì pietà e ne distaccò una parte, salvando poco più che le teste dei putti.

Di chi fosse il palazzo ora demolito, era ignoto: solo da ultimo un erudito romano che si nasconde sotto il nome di Padre Zappata, rivelava, senza addurne prove, esser quello il palazzo dei famosi banchieri tedeschi i Fugger, detti italianamente Fuccari o Fucheri. [1] Veramente il Vasari [2] scriveva che i Fucheri « avevano murato vicino a Banchi una casa, che è quando si va alla chiesa de' Fiorentini »; ma l'indicazione, se conviene a questo palazzo, non è così precisa da escludere che fosse un altro. Abbiam visto però che i due putti sorreggono uno stemma (altri non ne ho trovati nè fuori nè dentro), e questo non appartiene ad alcun ramo dei Fugger, ma ad una famiglia fiorentina, come di fiorentino è il gusto di riprodurre nel suo palazzo le forme usate nella sua città natale: esso è lo stemma dei Bini, che edificarono e possedettero il palazzo. [3] Della

[1] Vedi nel giornale *Il Fanfulla*, anno XIX, n. 193. *La Roma che se ne va. - Un palazzo scomparso.*

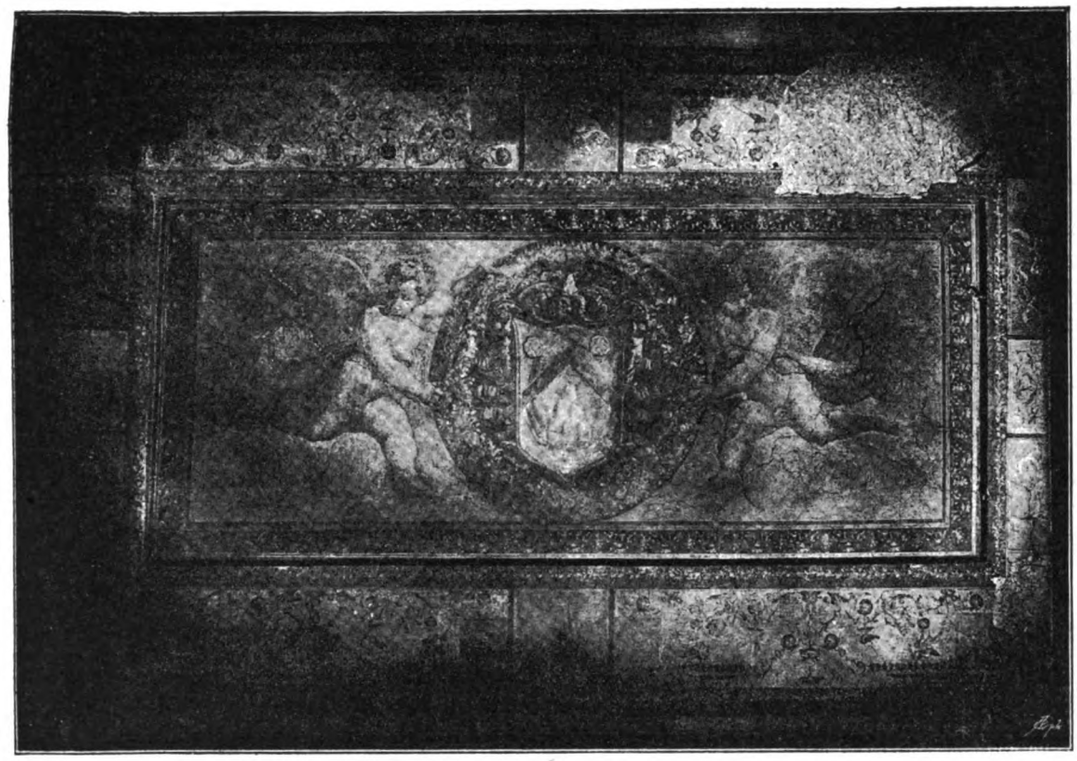
[2] Vita di Pierin del Vaga.

[3] Il Padre Zappata credette che ai Bini appartenesse la povera casetta addossata alla chiesa della Purificazione a cui invece apparteneva, e contigua al palazzo Bini.

Digitized by Google

casa dei Fugger, di cui il cortile e la loggia erano ornati di pitture di Pierin del Vaga, avrò occasione d'occuparmi tra breve.

I Bini furono in Roma grandi mercanti e banchieri, specialmente sotto i pontificati di Giulio II e di Leone X, dei quali Bernardo di Piero Bini fu tesoriere, e al secondo di essi fece grossi imprestiti. Da un Motuproprio dello stesso pontefice del 25 settembre 1521, conservato in copia tra le carte strozziane dell'Archivio di Stato di Firenze, si rileva che ingenti somme erano state pure prestate a Leone X dai mercanti e banchieri Gio. Francesco e Piero di Giovanni di Nicolò Bini



STEMMA E PUTTI NELLA GRAN SALA DEL PALAZZO DEI BINI
(Dipinto di Pierin del Vaga)

romanam Curiam sequentes; Mariotto Bini ebbe in quel tempo molti benefizi ecclesiastici, come pure monsignor Battista, che fu uno dei familiari dello stesso Leone X: di Giovan Francesco, amico e seguace del Berni, rimangono le poesie facete pubblicate con quelle del Berni stesso e del Mauro. Il palazzo di cui discorriamo fu edificato da Bernardo, mercante e banchiere, Console della nazion fiorentina, tesoriere, come abbiam detto, di due papi, amico di Michelangelo, di letterati e d'artisti. Erano due case, ch'egli ebbe in enfiteusi perpetua da Gabriele della nobile famiglia romana de' Cesarini, di cui suo figlio Pietro tolse in moglie la figlia. Bernardo ridusse in una le due case, e a' 21 luglio 1519 il cardinale Alessandro Cesarini ne cedette a Pietro, in consolidamento di dote, anche il diretto dominio. [1] I confini sono chiaramente indicati: di fronte la

[1] 21 luglio 1519. « Illmus dnus Alexander Card. Cesarinus, cum consensu magn.^{ci} dni Joannis Georgii de Cesarinis patrui sui, vendidit spectabili viro dno Petro Bini filio Bernardi Bini, pro sodamento dotis uxoris suae, proprietatem et directum dominium duarum dicti dni cardinalis domorum lapidearum, solaratarum et tegulatarum, cum sala, cameris, cantinis subterra, sitarum in Urbe in regione Pontis sub parrochia S. Ursulae, in via quae a Ceccanova vadit retro banchos ad capellam S. Mariae de Gratiis nationis florentinae, et quas domos alias ma-

Digitized by Google

via che dalla Zecca Nuova (Banco di S. Spirito) va, dietro i Banchi, alla chiesa de' Fiorentini intitolata allora S. Maria delle Grazie; a tergo una casa di proprietà della chiesa di S. Celso, nella quale Simeone Ricasoli teneva banco; da un lato, verso la chiesa de' Fiorentini, la casa di Luzio de Luziis; dall'altro la cappella di S. Maria della Purificazione. La sala decorata dello stemma doveva servire ad uso di banco, che soleva stare a pianterreno, come abbiam visto per quelli del Chigi e dell'Altoviti.

Pare che le demolizioni abbiano specialmente preso di mira i fiorentini; i quali, diffondendo ovunque i commerci e la coltura, l'oro e le arti, tennero lungo tempo in Roma un alto grado, e sotto i Papi di casa Medici parvero averla ridotta una colonia della loro città. Prima è caduta la casa Martelli all'Orso, poi quelle degli Altoviti a Ponte, e dei Bini al Consolato. Con questa, sono sparite le case dove tenevano banco i Ricasoli; [1] e l'Oratorio de' Fiorentini, già parrocchia di S. Orso o S. Orsola, dove si adunava la Compagnia della Misericordia, ed altre case di banchieri di quella città, han già ricevuto la sentenza di morte. E vadano pure, se così richiedono i bisogni della città nuova; ma vorremmo almeno che, a cura di quelli cui spetta, l'opera del piccone fosse preceduta da quella d'eruditi e d'artisti, che raccogliessero notizie, estraessero piante, facessero eseguire fotografie e disegni, e salvassero, con piena cognizione di causa, quanto possa aver valore per la storia e per l'arte; il che dubitiamo che si faccia assai imperfettamente e a sbalzi, e non con quell'ordine, con quei mezzi, con quella pienezza di cui le maggiori città straniere, e Firenze tra le nostre, ci porgono imitabile esempio.

D. Gnoli

gnificus dnus Gabriel de Cesarinis, dicti dni cardinalis patruus, dicto emptori sub annuo canone locaverat - Qui dnus Bernardus easdem duas domos in unam redegit, quae ad praesens etiam inhabitat, cujus quidem confinia sunt haec: a fronte est dicta via, a tergo est domus ecclesiae S. Celsi de Urbe, quam ad praesens tenet d. Simeon de Ricasulis et socii mercatores florentini, ab uno latere sunt bona Lutii de Lutiis civis romani, ab altero est capella S. Mariae de Purificatione etc.

[Archivio dell' Uditor della Camera nell'Archivio di Stato in Roma, atti dell' Apocello.]

[1] Erano due case sul principio della via di Banchi Vecchi, presso la chiesetta della Purificazione, ora anche essa demolita. La prima, contigua alla chiesa, l'avevano in enfiteusi perpetua per 40 duc., dai Governatori della Compagnia della Purificazione (Atti Gais, 20 Nov. 1513, Arch. di Stato), e l'altra che svoltava pel vicolo, l'avevano, pure in enfiteusi perpetua con lo stesso canone, dai canonici di S. Celso (Atti Pontani o Gais, 24 marzo 1518. I confini della prima casa sono: *ab uno latere est dicta ecclesia (Purificationis), ab alio latere domus dictorum de Ricasulis, ante via pubblica et retro domus d. Bernardi de Binis.*

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI

DOCUMENTI INEDITI SULLA BASILICA LORETANA

Il Ministero della Pubblica Istruzione, per meglio provvedere alla conservazione e al restauro de' monumenti nazionali, volge anche la sua sollecitudine a rintracciarne la storia, estraendo i documenti sepolti nei pubblici archivi. Con questo intendimento, esso diede incarico al ch. avvocato Pietro Gianuizzi di ricercare negli archivi di Loreto e di Recanati i documenti relativi alla basilica loretana; e l'opera diligente del Gianuizzi, coadiuvato da ultimo dal conte Ippolito Malaguzzi, Direttore dell'Archivio di Stato di Modena, ha dato così buoni frutti da potere oramai su basi sicure ricostruire la storia dell'insigne monumento.

Nel tributare la debita lode al Ministero che mostra di sentire altamente qual valore abbia per l'Italia la conservazione e l'illustrazione del suo patrimonio artistico, rendiamo grazie a S. E. il Ministro Boselli per avere permesso che questi preziosi documenti, per mezzo dell'*Archivio*, sieno fatti di pubblica ragione. E facciamo voti perchè la pubblicazione dei documenti sul Duomo di Firenze fatta dall'illustre comm. C. Guasti, e questi che verremo pubblicando sulla basilica loretana, sieno inizio di ricerche sistematiche a illustrazione dei monumenti nazionali e degli oggetti d'arte del Regno.

Avevamo in animo di far precedere la presente pubblicazione da una esposizione storica sulla basilica loretana, scritta in base ai documenti dall'avv. Gianuizzi; ma dubitando che i lavori di restauro, che sta eseguendo in quella basilica l'egregio architetto G. Sacconi possano gettar nuova luce sopra alcuni di essi, e chiarirne l'interpretazione, abbiamo preferito che questi precedano, lasciando all'ultimo l'esposizione storica. Il che avrà pure un altro vantaggio, che cioè, nel leggerla, sarà possibile ricorrere ai documenti in essa richiamati, e pubblicati già in precedenti fascicoli.

La Direzione

La Basilica Loretana.

I.

1468 novembre 2.

ARCHIVIO NOTARILE di RECANATI, *Liber sive Bastardellus* del notaio Jacopo di mastro Pietruccio, c. 103ᵇ e segg.

Mastro Giovanni Alberti, muratore da Milano, dichiara di aver avuto dal Vescovo di Recanati il saldo complessivo del suo avere per i lavori eseguiti per la Basilica.

Die ij° nouembris (1468). Actum Racanati in domibus episcopalibus supra positis et confinatis presentibus domno Leonardo Antonij et Jacobo Vignati de Racanato testibus etc. Magister Johannes Alberti de comitatu Mediolanj murator sponte et ex certa scientia per se et suos heredes fecit finem quietationem ac pactum de ulterius non petendo Reverendissimo domno N. [1] Episcopo Racanatensi de omni et toto eo quod idem magister Johannes habere et recipere deberet a dicto D. Episcopo pro suo salario et mercede occasione noui laborerij et fabrice quod et quam idem D. Episcopus fabricari et fieri facit in pertinentiis et solo Beate Marie de Laureto usque in presentem diem etc. libberans et absoluens dictum dominum Episcopum etc. Et hoc ideo fecit idem magister Johannes quia sponte confessus et

[1] *Nicolao*, Niccolò delle Aste vescovo di Recanati.

Digitized by Google

contentus fuit habuisse et recepisse omne et totum id quod ex causa predicta habere deberet a dicto domino Episcopo ibidem presente et interogante computatis centum nouem ducatis et uno quarto monete quos in contanti habuit et recepit a dicto D. Episcopo pro resto et complemento dicte sue mercedis etc. renunptiauit etc. promixit etc. iuravit etc. sub pena dupli et obligationem omnium ipsius magistri Johannis bonorum etc.

Angelo Aloisi, da Milano, riceve dallo stesso Vescovo 23 ducati come resto della mercede del fu Giovanni Aloisi muratore, di cui è l'erede, dichiarando liquidato ogni credito per sè e per l'altro erede Antonio.

Insuper dicta die loco et testibus. Angelus Aloisij de supradicto comitatu ut heres pro dimidio olim magistri Johannis Aloisij muratoris [1] suo proprio nomine et nomine Antonij [2] alterius heredis dicti olim magistri Johannis pro quo de rato promisit etc. quietauit supradictum dominum Episcopum de xxiij ducatis monete quos dictus olim magister Johannes habere debebat a dicto domino Episcopo pro resto salarij et mercedis pro eo tempore quo dictus olim magister Johannes laborauerit in dicto laborerio etc. Et hoc ideo fecit [3] dictus Angelus quia in nostra presentia habuit et recepit in contanti a dicto domino Episcopo dictos xxiij ducatos monete ad rationem xl boloninorum pro ducato etc. promisit etc. jurauit etc. sub pena dupli et obligatione suorum bonorum etc.

Et supradictus magister Johannes Alberti promixit dicto domino, ipsum dominum Episcopum omni tempore conseruare indempnem de dicta solutione xxiij ducatorum solutorum ipsi Angelo per dictum dominum Episcopum etc. Jurauit etc. Et dictus Angelus promixit dicto magistro Johanni Alberti ipsum etiam conseruare indemnem a dicta promissione per eum facta dicto domino Episcopo pro ipso Angelo etc. Jurauit etc.

II.

1468 novembre 21.

Archivio sudd., *l. c.*, c. 206[b]

Marco Andrioli da Casal Maggiore riceve per sè e per il fratello dal vescovo di Recanati ducati 58 e 22 bolognini a saldo del suo credito per la fornitura di pietre e tegole.

Die xxj[a] mensis novembris (1468). Actum Racanati in domibus Episcopalibus etc. presentibus domino Johanne de Auximo et Christophoro Antonii Johannis de Racanato testibus etc. Marcus Andrioli alias fanteaguzo de casali maiore per se et Conte suo fratre habuit in presentia nostra in contanti a R.[mo] domno Episcopo Racanatensi et Antonio et Maffio suis sotijs ducatos 58 bolonenos 22 monete pro resto et complemento totius quantitatis lapidum tegularum et cupporum, quos et quas laborantur pro dicto domno in fornacibus D. Episcopi etc. videlicet sancte m.[e] de Laureto usque in presentem diem etc. de quibus dictum domnum Episcopum quietauerunt etc.

III.

1469 marzo 27.

Archivio sudd., *l. c.*, c. 29[b] e segg.

Alessandrina, vedova di Niccolò Marini da Recanati, figlia ed erede del fu Bartolomeo Attarelli da Recanati, costituisce suo procuratore Pietro Giacomo di Domenico Cruciati da Recanati, per versare nelle mani del Vescovo parecchie migliaia di ducati lasciati in legato dal padre per concorrere alla fabbrica del duomo di Loreto, riservandosi il diritto di prelevare da quella somma la sua legittima eredità.

Die xxvij mensis Martij. Actum Racanati in domo habitationis olim Marinj Nicolai de Racanato posita in Q. S. A. [1] iuxta res [2] dicti olim Marini vias comunis et alios fines presentibus domno Joanne Bracij, vito thome brachi, et Thoma Antonij Calzolario omnibus de Racanato testibus etc. domina Alexandrina uxor olim dicti Marinj et filia olim et heres quondam Bartoli actarelli de Racanato Sponte fecit ac legiptime constituit creauit et ordinauit eius procuratorem actorem factorem etc. perum Jacobum dominici [3] Crutiati de Racanato presentem et acceptatem in omnibus suis causis et specialiter nominans et expresse ad renuntiandum et liberandum relapsandum in manibus ipsius R.[mi] domni Episcopi, qui fabbricari facit et Ampliare Almam ecclesiam gloriosissime virginis Marie de laureto, in qua uti notorium est opportet exponi multa milia ducatorum [4] hereditatis dicti sui quondam patris, que dispensarj debet secundum formam testamenti dicti sui patris post mortem ipsius domine amore dej per dictum dominum Episcopum et quia Fideicomissarij testamenti dicti olim sui patris sunt iam morte preuenti, Reseruato tamen dicte domine Jure legiptime et dote materna, quam debet habere de dictis bonis et alijs Juribus que haberet in dictis bonis et generaliter ad omnia alia et singula fatiendum etc. etiam si mandatum exigeret speciale etc. promictens se ratum habere etc. omnj meliorj modo etc. [5]

[1] *muratoris*, in margine, di mano dello stesso notaio Jacopo.

[2] *Antonij*, pure in margine, e della stessa mano.

[3] Segue una piccola cancellatura, nella quale si legge la parola *quia*.

[1] *Quarterio Sancti Angeli.*

[2] Segue una cancellatura della parola, come pare, *suas*.

[3] *Dominici*, aggiunto in margine, ma dallo stesso notaio Ser Jacopo.

[4] Segue la cancellatura della parola *totam*.

[5] Di questa *imbreviatura* serbata dal *Bastardello* del notaio Ser Jacopo di Mastro Pietruccio si legge la redazione più ampia nel *Liber Registri* del medesimo notaio (a c. 1031[b], Archivio cit.); della quale non importa recare qui che il seguente brano: « D. Alexandrina pie considerans prout conuenit cuilibet « catholice persone quot pie defunctorum volumptates exequi

Digitized by Google

IV.

1469 ottobre 8.

ARCHIVIO COMUNALE di RECANATI, *Decreta Rei Publice Racanatensis McccLxix* c. 77ª e segg.

Convocato il Consiglio dei duecentoventiquattro Anziani rappresentanti il comune e la città di Recanati, per prendere una deliberazione sulla vacanza del seggio episcopale per la morte di mons. Niccolò delle Aste e sul collocamento del legato da lui lasciato per la fabbrica della Basilica, uditi i pareri e le proposte di varii consiglieri, si stabilisce di lasciare ai Priori la nomina di un nuovo vescovo e di mandare due oratori al Pontefice; quanto al lascito, si determina di aprire in pieno consiglio il plico sigillato che lo contiene, e, contato il denaro, di riporlo nella cassa del Monte di Pietà di Recanati, dando agli ufficiali del Monte l'incarico di spenderlo allo scopo voluto dal legatario.

die viij octobris.

Consilio M. d. p.[1] Antianorum xxiiij^or^ et ducentorum de populo Communis et populi Ciuitatis Recanatensis more solito congregato in quo fui propositum quid videbatur dicto consilio reformare super has propositas videlicet

Primo si quid videtur agendum super facto episcopatus qui vacat ob mortem bone memorie domni N.[1] de astis pro quiete Ciuitatis et curie episcopatus.

Secundo super relatione facta per me Vannem Cancellarium et officialem montis ac fideicommissarios testamenti domini episcopi predicti de denarijs relictis sub sigillo et positis in cassa Agentis: pro fabrica ecclesie Sancte M^e^. de Laureto nouiter incepta.

. . . . . .

Ser barnabas Antonij Dei nomine invocato consuluit super primo: quod. d. p.[2] quamprimum mectant duos oratores ad S. d. n.[3] et pro facto episcopatus et pro alijs negotijs communis ibidem peragendis et ad supplicendum quod episcopatus hic non detur in commenda sed potius proudeat (*sic*) de viro tymorato et iusto et qui disponat introitus ecclesie ad pios vsus et particolariter non nominetur aliquis.

Super relatione Cancellarij etc. portentur denarij in Consilio presenti spirituali (*sic*) et numerentur et r[ep]onantur in cassa et expendantur in fabrica predicta prout fuit voluntas episcopi et de hoc deprecetur per oratores S. D. N.

. . . . . .

Jacobus Jannini consuluit super primo quod mictantur duo oratores vnus de Ciuitate et alter sit d. Gabriel condulmarus qui supplicent quod hic episcopatus non detur in commenda et commendentur isti tres competitores prout videbitur dominis prioribus.

. . . . . .

Petrus thome consuluit quod mictantur duo oratores de regimine uel saltem vnus ad supplicandum sed enim pro electione vnius episcopi boni et deum timentis, modo nominetur aliquis: sed remictatur iuditio S. D. N.

. . . . . .

Ser Joannes francisci dei nomine inuocato consuluit quod mictantur duo oratores de Regimine ad S. D. N. quod dignetur prouidere de episcopo digno et optimo et non nominetur aliquis et quod non det ecclesiam nostram in commenda, et si daret det domino honorando.

. . . . . .

Ser Jacobus M.[1] petrutij confirmauit dictum aliorum super primo et quod omnes nominati commendentur D. N. si videbitur dominis prioribus et insistatur pro episcopo bono et non det in commenda.

. . . . . .

Marinus perJacobi consuluit super primo ut alij et fiant oratores secundum legem superinde factam et competitoribus dentur bona verba quod commune pro viribus operabitur, et supplicetur de Episcopo bono et quod non det in commendam.

. . . . . .

Baptista Jacobi consuluit quod mictantur duo ora-

« debent ac per evidentiam notoriam facti cognoscat quod R.^mus^ « in Christo pater et Dominus domnus N. dei et Apostolice sedis « gratia modernus Episcopus Racanatensis et Maceratensis qui « uti notorium est introitus dicte ecclesie ultra necessitatem sue « decentie toto tempore quo prefuit dicte ecclesie, in subuentio- « nem pauperum orphanorum ac hospitalium et constructionem « ecclesiarum fontium et pontium et alios pios usus pie erogauit « et distribuit, in presentiarum quod fabricare facit et de nouo « construi Ecclesiam gloriosissime Virginis Marie de Laureto « sue Racanatensis diocesis, que quidem fabrica uti notorium « est maxima et amplixima est et per consequens opportet multa « milia ducatorum expendi pro ea ecc. ecc. » Pressochè identiche notizie si ricavano da altri istromenti di contratti stipulati nel 1469 dal vescovo recanatese Niccolò delle Aste nell'interesse della fabbrica della nuova chiesa di Loreto. In uno del 28 aprile è detto: « ..... Cum Reuerendissimus in christo pater et domi- « nus domnus N. dei et Apostolice sedis gratia dig.^mus^ Episcopus « Racanatensis et Maceratensis uti notorium est de nouo con- « strui et fabricari et ampliari faciat Ecclesiam gloriosissime « Virginis Marie de Laureto sue Recanatensis diocesis pro qua « opporteat suam dominationem plurima milia ducatorum ex- « ponere uti ex oculorum inspectione ipsius Amplissime fabrice « clarissime patet, ecc. » (Archivio cit., dal *Liber* Registri del notaio Ser Jacopo di mastro Pietruccio, c. 1036ª). E in altro istromento del 4 maggio, col quale il vescovo per fare fronte alle spese della fabbrica vende certi stabili donatigli da Alessandrina Attarelli: « Cum Reuerendissimus in christo pater et Do- « minus domnus N. dei et apostolice sedis gratia dig.^mus^ Episco- « pus Recanatensis uti notorium est fabricari et de nouo con- « struj et ampliarj faciat et per facti euidentiam clari.^me^ constat « eius Ecclesiam Alme et glorio.^me^ Virginis de Laureto sue Ra- « canatensis diocesis et domina Alesandrina filia olim et heres « Bartoli Actarellj de Racanato, pie considerans quod pro fabrica « et ipsa noua con tructione dicte Ecclesie quia maxima est, « opporteat ipsum domnum Episcopum plurima millia ducato- « rum expendi, ecc. ecc. » (Luogo citato, c. 1032ᵇ). Così in un terzo atto del 20 maggio 1469. (Luogo citato).

[1] *Magnificorum dominorum priorum.*

[1] *Nicolai.*

[2] *Domini priores.*

[3] *Sanctissimum dominum nostrum.*

Digitized by Google

tores de Ciuitate et pro tertio sit d. Gabriel et alij duo sint de regimine.

. . . . . .

Ser Antonius Jacobi consuluit quod quamprimum mictantur oratores ad S. D. N. ad supplicandum de pastore digno qui stet isthic pro statu ecclesie, et quiete Ciuitatis et commendentur competitores et nihilominus remictatur S^ti. sue.

. . . . . .

Reformatum extitit et obtentum super facto episcopatus et pro dependentibus ab eodem ac etiam pro alijs negotijs communis mictantur duo oratores ad S. D. N. et Magnifici domini Priores cum vocandis capiunt (*sic*) commissionem in predictis et circa predicta et in facto competitorum ea facere que eis videbunt vtilia pro communi et prout potest consilium ducentorum et communis fiant oratores in consilio.

Super pecunijs relictis et datis pro fabrica S. M^e. per dominum episcopum sub protectione communis seruentur et expendantur in dicta fabrica prout processit de voluntate prefati Domini Episcopi, et sic supplicetur S. D. N. quod contentetur et confirmet dictum relictum et si aliud esset expediens D. P. [1] presentes et futuri ut predicta locum habeant possint et debeant prouidere cum ea potestate quam habet presens consilium ducentorum et dicte pecunie potestate spirituali aperiantur et dissigilentur in consilio et numerentur et postea in cassa montis reponantur et expendantur in dicta fabrica per officiales montis ad requisitionem fideecommissariorum et heredum prefati Domini Episcopi prout de sua volontate processit. [2]

(*Continua*) P. Gianuizzi

[1] *Domini priores.*

[2] Il danaro lasciato dal Vescovo Recanatese Niccolò delle Aste pel proseguimento della fabbrica della chiesa di Loreto, cioè duemila ducati d'oro incirca che egli dichiarò avere avuto da diversi Cardinali e Prelati a tale scopo, fu dato in consegna agli officiali del Monte di pietà di Recanati, secondo che trovasi registrato con istromento 6 ottobre 1469 contenuto nel *Bastardello* di Ser Jacopo Mastro Pietruccio notaio Recanatese, il quale istromento è pubblicato a pag. 212, 213 e 214 del secondo volume dell'opera di Giuseppe Antonio Vogel intitolata « De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana Commentarius historicus » stampata da Leonardo Badaloni in Recanati nel 1859.

Disegni topografici e pitture dei Bellini

I Gonzaga amavano adornare i loro palazzi con le piante topografiche di città famose, e si procuravano da ogni parte i disegni e rilievi più esatti.

Il primo ottobre 1493 Antonio Salimbene, ambasciatore mantovano a Venezia, scriveva al marchese Francesco:

« M. Zentile Bellino ha promisso de fare havere de sua mano a V. Ex. il retracto del Principe (*il Doge Agostino Barbarigo*), Cayero et Venetia come quella mi commise, et lo farà molto voluntieri in bonissima forma per lassare sua memoria a Mantua. »

E il 22 ottobre:

« Mess. Zentile Bellino se raccomanda a la Ex. V. et dice che cum ogni sua possanza el la voria servire, et maxime in farli el retracto de la Serenità del Principe, Venetia et Cayro; ma che 'l dubita per le molte facende che l'ha cum questa Illma S.^ria de non puoter havere il tempo, ma prega V. S. voglia scrivere una lettera al Sr Principe circa ciò, che gli comandi ad far questa opera, che subito principiarà essi retracti et cum più presteza gli fusse possibile li finiria, mandandoli prima la largeza et longeza d'essi, cioè di quadri. »

Qualche tempo dopo, il marchese inviò a Venezia Gian Carlo Scalona, incaricato di definire alcune differenze insorte tra la Signoria e il vescovo di Mantova; e si colse quell'occasione per officiare direttamente il Doge, come avea consigliato il Salimbene.

« Illmo S. mio

« Ho facto omne possibile diligentia per puotere ritrovare il stampo del Caiero. In alcun luoco non si trova a stampo. Vero è che un compatre de m. Belino l'ha collorito, et mi è dicto che in tutta Venetia non gli è altro. Esso m. Belino pregato da me in nome de V. Ex. me ha promisso sopra la fede di reale cavaliere cavarne un *schizo* che se farà in spatio de tre o quatro zorni et me lo darà a tal tempo che lo puotrò portare a V. Illma S.

« Quella mattina che feci reverentia a la Ser.^ta del Principe in collegio, et che expuosi la causa de Mons. Ellecto... non mi parve tempo nè loco idoneo a richiedere al p.^to Principe el suo naturale ritratto; perhò pensai fare una buona littera a Sua Sublimità per notificarli il gran desiderio che havea V. Ex. de haverlo presso a sè al naturale. Cussì li mandai in camera sua essa littera, supplicandoli si dignasse conceder a V. S. un quadro che havea visto io ad esso m. Bellino, che è una digna opera. Sua Ser.^ta ebbe tanto caro intender el desiderio de V. S. circa ciò, che la mandoe per un suo cameriere a fare la più dolce et più amorevole resposta del mondo... Non voglio già tacerli che Sua Sublimità concluse amorevolmente non puoter concedere quello retratto perchè l'havea donato ad un suo nipote, ma che faria dare ordine al pictore che ne facesse un altro per V. S. e cussì domane m. Bellino se debbe trasferire al Principe et tuore la commissione per farlo, qual havuta sollicitarò che li dia principio e fine cum omne celerità possibile...

Venetijs VII decembris 1493.

Servitor fidelissimus
Jo. Ca. Scalona

Il Salimbene annunziava alla sua volta, in data 22 dicembre: « Zohan Carlo porta a V. S. *el schizo* del Cayro et io mo' usarò ogni solecitudine che l'habia quello de Venetia. »

Digitized by Google

Infatti il giorno appresso scriveva quest'importante letterina al Marchese:

« Illmo S.^{re} mio

« Hoggi ho parlato cum m. Gentile Bellino circa il retracto de Venetia: me ha resposto haverne uno che fece suo patre, quale me ha offerto de darmi, et perchè l'è antiquo in modo che 'l non si può affigurare me dice che seria necessario tocarlo con penna, et che a fare questo se gli starìa duoi mesi almeno, unde il prega V. Ex. se digni farli intendere se la vole che se ge lavori dentro, che subito gli farrà dar principio, et non volendo quella aspectare sino a quello tempo esso m. Gentile gli manda per il presente cavallaro il retracto de S.^{to} Marcho, cum tutta la piaza et pallazo de Venetia, dicendo che omne puoca gionta che se ge facesse forsi suppleria al bisogno e contento de V. Ex. ecc.

« Venetijs XXIII decembris 1493.

« Servus

« Ant. Salimbenus »

Il Marchese per al'ro volle anche il disegno completo di Venezia, e per maggior sollecitudine chiese in prestito al Bellini quel « retracto » lasciato dal padre, senza farlo ritoccare, non dubitando che gli artisti valenti della corte avrebbero ben saputo egualmente valersene. Così per certo deve arguirsi dall'avviso che dava l'agente mantovano il primo gennaio 1494:

« Biasio cavallaro porta il retratto de Venetia havuto da m. Zentile et molto volentieri *l'ha prestato* a V. S., pregandomi che poi ge lo facia remettere. »

Proseguendo con sempre maggiore attività le fabbriche de' suoi palazzi di Marmirolo, Gonzaga, il Marchese non cessò dal far ricerca di altri disegni per le *camere delle città* — come vengono chiamate nei vecchi inventari —; e nel 1496 ricorreva ad entrambi i fratelli Bellini, con queste lettere scritte il giorno stesso ai due pittori (*Registro riserv.* Lib. 7):

« D.^{no} Gentili Bellino

« M.^{ce} vir amice noster charissime, Ve pregamo et astringemo quanto possimo ad voler finire quella *Zenova* de la quale Franceschino nostro familiare presente exhibitore in nome nostro vi parlò et vi dette il quadro, che ne fareti cosa grat.^{ma} et subito che 'l sij finito ve satisfarimo che ve contentareti de noi.

« Reveri IIII oct. 1497. »

« Joanni Bellino

« Sp.^{lis} vir amice noster charissime, Alli zorni passati ve mandassimo per Franceschino nostro famigliare presente exhibitore uno quadro, sopra el quale volevamo gli dipingesti *la città de Paris* et perchè gli respondesti che non l'havevate mai vista siamo contenti et cusì se remettemo al iuditio vostro che gli poniati sopra quello che ad voi pare. Dat. Reveri IIII oct. 1497. »

Giambellino s'affrettò compiacente a rispondere, ma purtroppo non sappiamo se e quale lavoro eseguisse poi in cambio, limitandosi la sua lettera, che qui riportiamo, a una promessa generica.

« Ill.^{me} et Ex.^{me} Domine observandissime

« Per littere di V. S. ho intexo quella esser mutata di opinione ch'io faci la città de Paris sopra el quadro io ho. Et questo per non l'haver io veduta. Poi V. Exma S. per sua humanità et benignità si remette al juditio mio che faci sopra dicto quadro quello ad me pare. Io, S.^{r} Exmo, sum per far quanto da la Illma S.^{a} V. mi è sta' comesso, et cussì afforceromi cum el mio picolo ingegno de far cosa che sij grata a V. Ex. Ancor che cum animo più securo l'haria servita, havendo intexo qualche sua fantaxia, ma non risterò, come ho dicto, di ponere ogni mia cura per contentar V. Il'.^{ma} S., a la qual come bon servitore di continuo mi racomando.

« Venetijs die XII^{mo} octobris 1497.

« E. V. S.

« Joannes Bellinus »

Con Giambellino il Marchese era entrato in diretta relazione l'anno prima, quando, reduce dall'impresa di Napoli, recatosi a Venezia, vi aveva ricevuto tutti gli onori spettanti al suo grado e alle prove valorose compiute. Allora il Gonzaga s'era intrattenuto co' fratelli Bellini, e desideroso di secondare la sua gentile Isabella - che andava formando il celebre *studio* - aveva richiesto a Giovanni un quadro da collocarvi. Alberto da Bologna ne scriveva alla Marchesa il 26 novembre 1496:

« Eri sera el nostro Illmo S.^{re} me disse che Zohan Belino, che è pintor excelentissimo, farrà uno quadro nel studio de la S. V., et S. S.^{ria} el vol far fare. Patrona mia, mai non lo vedi che el non me parlla de la S. V. et honorevolmente, a mi par che el ve habia schulpita nel chore, sichè voi sete la sua putina dolze e chara. »

Quante lunghe pratiche e vive insistenze occorressero poscia ad Isabella d'Este per avere da Giambellino il quadro promesso, è stato ampiamente chiarito dalle ricerche del Gaye, del D'Arco e del Braghirolli. Mi si consentano qui due sole rettifiche di qualche importanza. — Sulla fede del Pungileoni (*Giornale arcadico*, L, 288) si è ripetuto che anche Giambellino eseguì un ritratto della Marchesa; e il Pungileoni invero affermava di aver visto una lettera d'Isabella nell'Archivio di Mantova « nella quale ringrazia Giovanni del ritratto fattole e graziosamente aggiunge spiacerle che il ritratto sia molto più bello dell'originale. » Nella corrispondenza della Marchesa che abbiamo minutamente e con tutta diligenza esaminato, questa lettera non esiste, e non è supponibile sia andata smarrita; crediamo piuttosto che il Pungileoni fosse ingannato dalla sua memoria, e attribuisse a Giambellino quanto Isabella aveva scritto per il suo ritratto compiuto dal Francia. Al quale appunto, con lettera del 25 novembre 1511 si diceva gratissima « havendomi vui con l'arte vostra facta *assai più bella, che non mi ha facto natura.* »

Un abbaglio anche più grave fu preso dal diligente Braghirolli. Nel *Carteggio d' Isabella d'Este intorno ad*

Digitized by Google

un quadro di Giambellino (in *Arch. Veneto*, t. XIII, p.e I, p. 372) riferì in nota un brano di lettera di Lorenzo da Pavia, Venezia 3 agosto 1501, così trascritto:

« Del quadro de Giovane Belino el se solicita con ogni diligentia. Adesso à finito una meza figura de *fare* Domenico ch'è assai bela su un quadreto picolo ed è fatta per el signor Don Alfonso. »

Il Braghirolli annotava essere importante quest'accenno a un quadro di Domenico Veneziano; ma nell'originale si legge chiaramente « una meza figura de *San* Domenico » e l'autore era sempre Giambellino, non l'altro già morto da molti anni: il committente era Alfonso d'Este, fratello della marchesa. Abbiamo quindi sicura notizia d'un altro quadro, non compreso finora nell'elenco delle opere di Giambellino.

ALESSANDRO LUZIO

Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore e di un discepolo del Francia.

Girolamo Casio, bolognese poeta e amatore d'arte, era in relazione con Isabella d'Este Gonzaga. Fra i documenti pubblicati in quest'Archivio, in nota allo studio di Gian Cristoforo Romano, trovasi una lettera della marchesana di Mantova, che invitava Girolamo Casio a inviarle cose rare. L'altra lettera, che qui riproduciamo, ci dà nuove notizie sulle relazioni fra il raccoglitor bolognese e Isabella. Quegli le inviava un quadro di Lorenzo di Credi, rappresentante la Maddalena, forse lo stesso ora esistente nella R. Galleria di Berlino; più un quadro di Antonio da Crevalcore, di cui trovasi, pure in quella galleria, una Madonna, l'unico quadro di lui conosciuto sin qui. Tale quadro però non dimostra il pittore come ci è presentato da Filotteo Achillini, nel *Viridario*, con quei versi:

Nel trar dal ver si vale il Crevalcore,
Che qual Zeusi gli ocei gabba coi frutti.

Il documento, che qui pubblichiamo, invece ci fa rilevare, concordemente col poeta, la natura speciale di Antonio da Crevalcore, indicandoci un *quadro pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore, tra nui in questo exercitio singularissimo.*

E già il Casio stesso aveva così vantato in versi l'abilità di Antonio:

Da Crevalcor Mestr' Antonio dotato
Fu di varie virtudi, e in la pittura
Sempre di pari andò con la natura
Salvo che all'opre sue non dava il fiato.

Infine il Casio inviò una Madonna molto vantata di un discepolo del Francia; ma quale potrà esser questo dei duecentoventi giovani artisti che nello studio del Francia si addestrarono nell'arte?

A. VENTURI

Arch. Gonzaga in Mantova.

Ex.ma et Diva Patrona Salute.

Per non manchar di fede mando tutte le cose promese et imprimis le olive quale serano godute per amor mio, ulterius il quadro de la Madalena facto da Lorenzo de Creti et uno quadro pieno de fructi facto per Ant. da Crevalcore, tra nui in questo exercitio singularissimo ma assai più longho che la natura...

Il discipulo del Franza finì la Madonna comendata assai da questi nostri. V. Ex. la vedrà et mostrarà et piacendoli harà per l'oro a mandarli tanti scudi quanto pesa. La manifactura è judicata meglio de dieci ducati, quella farà quanto li parerà et io lo farò restar contento... V. Ex. non si incomodi del denaro che a tutto farò provisione: a la quale ex corde mi racomando et semper felix valeat.

Bononiae die XV aprilis 1506.

Ex.ma D. V.

Affectionatissimus Servitor
HIERONYMUS CASIUS

Un documento sulle condizioni della pittura in Francia nel secolo XVII.

Il dispaccio che pubblichiamo del Marchese Francesco Casati, conservato nel R. Archivio di Stato in Modena, scritto da Parigi li 28 decembre 1663, contiene curiose notizie sulle condizioni della pittura e sui principali pittori di quel tempo a Parigi.

Archivio Estense. Dispacci degli Ambasciatori.

Ser.ma Altezza

Ho parlato a diuersi di questi Italiani religiosi e seculari, e ne parlerò anche ad ogni altro mio conoscente sul proposito del Pittore e Compagni, de quali V. A. m'ha honorato di scriuermi con una delle sue del primo, e sin'hora tutti mi hanno parlato d'un medesimo tenore, che verranno a morirui di fame, essendo poco men che allo stesso passo gli altri di questa professione, quali contrarij l'un dell'altro al solito saranno concordi ad opporsi a questi noui forestieri. Mi dicono che prima di ritrouare qualche buon impiego gli conuerrà acquistarsi qualche credito essibendo al publico alcuna delle loro fatture, et anche pagare una grossa somma di danaro all'assemblea di tal professione: che oggidì sono in uso e stima qui le tapizzerie d'arrazzi e non le pitture: le chiese sono gottiche, oscure et di pietra di taglio senza stabilitura et inhabili alla pittura: quella di Valdigrazia fabricata alla moderna si dipinge dal Mignard. Le stanze della Regina madre dipinte dal Romanelli hanno screditato assai la pittura a fresco perchè le muraglie si scrostano per difetto delle pietre de muri, et della calce: onde non si fa conto d'altra pittura che a oglio. — Mi dicono ancora che sia differente

Digitized by Google

assai in proposito di far soffitti per Camere la maniera Francese dall'Itagliana; cioè che quella sia delicata e consista in ornamenti, arabeschi, corniciamenti, festoni, et simili; e questa cioè l'Itagliana sia più soda e consista in fare certi pezzi di prospettiua che richiedono siti grandi.

Tra un gran numero di gente di questa professione sono stimati qui eccelenti l'erard, il Francard, Il charmetton, Il Blanchard, et il Mangiola; sono questi dico gli più eccelenti per le pitture a fresco. L'erard ch' ha fatto la prattica di 15 anni in Roma ha di grazia per diffetto di maggior impiego di trovare gabinetti a farui ornamenti, et arrabeschi. Il Francard stimato per la prospettiva, e che n'ha riportata lode e credito nelle scene dipinte ne theatri del Re è riddotto a dipingere cartoni da tapizzerie, e pure non è il suo mestiere. Charmetton è riddotto a dipingere soffitti in case populari a so. 40 il giorno o poco più, e non ha sempre lauoro per le mani. Il Blanchard s'è absentato ultimamente da Parigi per non star ozioso. Il Mangiola trauaglia per le scene de Comedianti.

Per le pitture a oglio ui sono le Brun et il Mignardi, ambi stimatissimi, ma non sono affollati da chi gli solleciti a lavorare.

Dissi al Vigarani che in occasione di dipingere scene nel gran theatro del Re potrebbe dar qualche introduttione alli sudditi di costì di farsi conoscere, ma risposemi d'hauer i suoi pittori particolari, de quali è solito servirsi. Continuerò nondimeno le diligenze per rendere a loro efficace l'honore della prottettione di V. A. et a me fruttuoso per altre occorrenze quello dè i di lei Serenissimi Commandi.

Quanto. . . . . (*passa a parlar di cose estranee affatto alla pittura*).

. . . . . .

Che perciò resto per fine ad inchinarmi profondamente.

A. V. A. Ser^mi^

Parigi 28 Xbre 1663.

Hum^mo^ Dev^mo^ Fedeliss^mo^ Servitore

FRANCESCO CASATI

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

PIETRO CALIARI. *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere.* Studi storici-estetici. Roma, Forzani, 1888.

L'autore poteva lasciare a parte gli intendimenti estetici, e fare un libro di storia, elevare un monumento all'antenato suo con un'opera degna del grande pittore.

Ma senza metodo non si fanno monografie, anche se l' autore sia animato del più nobile ardore; e metodo l'autore non ha dimostrato. Ha raccolto molti libri, ma senza saperli usare a dovere, o scartare all'uopo.

E così cita Aleardi, Gauthier, la guida Joanne, articoli di Valbert, il viaggio di Valery ed altre consimili cose, a cui uno storico non presta attenzione. E scrive talora con certe intonazioni liriche, con certa enfatica gonfiezza da farci chiedere se il libro sia una monografia storica o di esercitazioni rettoriche. E non ricostruisce l'artista, classificandone le sue produzioni, studiandone la evoluzione dello stile: i tre ultimi capitoli sono dedicati alla indicazione sommaria delle pitture di Paolo a Venezia, delle pitture di lui sparse in molti luoghi d'Italia, dei capilavori sparsi in molti luoghi d'Europa.

Basti questo per capire come l'opera necessariamente manchi d'ossatura, di membra. Ce ne duole, perchè l'autore col suo grande amore, solo che fosse stato bene incamminato nel suo studio, non avrebbe mancato, coi documenti da lui scoperti, di dar nuova luce alla figura del Veronese. Ma purtroppo in Italia si elevano monumenti di marmo o di bronzo sulle piazze ai grandi artisti, e non si sa ancora porgere loro il tributo della storia.

O. MARUTI

A. BERTOLOTTI. *Le Arti minori alla corte di Mantova* nei secoli XV, XVI e XVII (Arch. storico lombardo, fasc. II, anno XV. Milano, 1888).

L' A. espone il risultato delle sue ricerche negli archivi mantovani, utili sì, ma non sistematiche e precise, non utili quanto lo potrebbero essere. I documenti parte sono dati integralmente, parte in estratto, parte appena accennati: la trascrizione fatta in fretta; i commenti quasi sempre erronei. Non varrebbe meglio la stampa di documenti rigorosa, quale un archivista potrebbe fare, oppure di un indice metodico, con la precisa in-

Digitized by Google

dicazione delle fonti? Lamenta l'autore la deficienza di libri di storia d'arte a Mantova, ove egli si trova; ma e allora perchè arrischiar commenti qua e là, tanto da cadere ad esempio nell' antico errore di credere Francesco e Luigi Anichini una sola persona? Il Bertolotti non ci chiami ingrati, perchè noi desideriamo più proficuo, più saldo il frutto della operosità sua. Altri prossimamente darà conto particolareggiato del lavoro: basti accennare per ora che i documenti sui Geremia e sugli Anichini sono fra i più importanti; e che pure è notevole un documento riguardante la collezione di antichità di Dòmenico di Piero veneziano, poi che in essa si trovavano oggetti della raccolta Barbo.

O. Maruti

P. G. MOLMENTI. *I pittori Bellini.* (Nuova Antologia, vol. XVI, serie III, fasc. del 16 Luglio 1888).

L'autore pubblica documenti importanti, finora inediti, su Iacopo, Gentile e Giovanni Bellini, e gliene siamo riconoscenti. Ma mentre egli porta il suo contributo alla storia, si dimostra nelle parole che fa precedere ai nuovi materiali da lui scoperti, poco abituato alle ricerche positive, troppo vago della frase ad effetto, incerto nelle sue affermazioni « Il genio di Tiziano e di Paolo », egli scrive, « è luce che scintilla: quello dei Bellini e del Carpaccio è raggio che riscalda. » E altrove: « quei casti ingegni, che segnano l'alba della pittura veneta, non vivevano se non per la loro arte, dimenticando ogni cosa; non d'altro desiderosi che di farsi dimenticare. » Altre frasi potremmo ricordare, ma basti l'avere accennato a questa troppo francese ricerca della parola attraente, del periodo variopinto; mentre noi abbiamo diritto di chiedere dall' ingegno dell' autore la misura, il disegno rigoroso e sicuro, che si addice alla storia.

Le frasi col filo a piombo desideriamo, quali può suggerire la esatta, completa cognizione del tema che si imprende a trattare. Così l'autore nelle notizie da lui raccolte su Iacopo Bellini, avrebbe pur dovuto ricordare i disegni di lui in Francia, di cui discorsero il Tauzia nel catalogo de' disegni di His de la Salle e il Müntz nella *Gazette des Beaux-Arts*, e che recano tanta luce sull'ingegno dell'artista; avrebbe pur dovuto ricordare come questi gareggiasse col Pisanello. Della gara pittorica diede primo notizia A. Venturi nel *Kunstfreund* [1] (I, 19, Berlino, 1 ottobre 1885), aggiungendo così altra prova delle relazioni di Iacopo Bellini con gli Estensi, da lui dimostrate in uno scritto della *Rivista storica italiana* (*I primordi del rinascimento artistico* a Ferrara. Roma, Fratelli Bocca, 1884), e intorno alle quali altri parlò nel *Bulletin de la Société des Antiquaires*.

Ma lasciando questi appunti, ci corre obbligo di informare i lettori dei documenti nuovi dal Molmenti scoperti.

Dal primo documento prodotto, il quale porta la data del 17 luglio 1466 [1] apparisce che Jacopo Bellino si era accordato con Messer Antonio Civran, guardiano grande della scuola di S. Marco, ed i suoi compagni, di far nella *testa* della scuola che guarda sul campo, tutta quella fascia, nella quale doveva entrare una Passione di Cristo in Croce, ricca di figure ed altro che stesse benissimo; e similmente un quadro in tela sopra la porta dell'*albergo*, in quello spazio che da metà della volta va fino alla finestra a congiungersi coll'altro scompartimento, sopra il quale scompartimento dovea far la Storia di Gerusalemme con Cristo e i ladroni.

Fino al compimento di queste opere Giacomo Bellino si obbligava di non assumersi altro lavoro di alcun genere, sotto quella pena che sarebbe parsa alla discrezione e coscienza degli Ufficiali della Scuola.

Seguono le indicazioni sul prezzo del lavoro.

Nel secondo documento del 15 decembre 1466 si trova il Maestro Gentile Bellino accordarsi collo stesso Messer Antonio Civran di fare sopra la sala della detta Scuola di S. Marco due quadri in tela su traliccio, uno de' quali dovea rappresentare la Storia di Faraone quando uscì

[1] L'articolo era intitolato « *Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse.* » Crediamo di far cosa grata ai lettori col riprodurre i due sonetti del poeta Ulisse, in quell'articolo riportati, e che tornano a lode di Jacopo Bellini.

Ulixis. Pro insigni certamine.

Quando il Pisan fra le famose imprese
sargumentò cuntender cum natura
e convertir l'immagine in pictura
dil nuovo Illustre lionel marchexe.
Già consumato havea il sexto mese
per dare propria forma alla figura
alor fortuna sdegnosa che fura
lumane glorie cum diverse onfexe
Strinse che da la degna e salsa riva
se mose il Belin summo pictore
novelo fidia al nostro ziecho mondo
Che la suo vera effigie feze viva
ala sentencia del paterno amore
onde lui primo et poi il pisan secondo.

Ulixis pro Jacopo Belino pictore.

Quanto che gloriar te puoy bellino
che quel che sente il tuo chiaro Intellecto
la mano industriosa il proprio effecto
mostra di fuora gajo et pelegrino
Siche ad ogni altro insegni il ver camino
del divo Apelle et nobel policlecto
che se natura ta facto perfecto
questa e gratia dal ciel e tuo destino
Pero se ala tua fama e degno nome
il vulgo invidioso de honor privo
alcuna volta stimola et cuntende
Habi pieta de lo suo grave some
aprendi homai questo exemplo vivo
che qualche nebia il sol talor offende.

[1] Veramente è stampato 1467; ma è evidente che si debba leggere 1466, essendo più sotto questa data ripetuta due volte.

Digitized by Google

dalla città e quando si sommerse, l'altro quando il suo popolo si sommerse e gli ebrei fuggirono nel deserto.

Gentile poi si obbliga di fare opera migliore e maggiore di quella del padre Jacopo o per lo meno uguale, coll'accordo di essere corrisposto in proporzione.

Nel terzo documento del 24 aprile 1470 è registrato un accordo tra Giovanni Bellino e Messer Gabriele Gilberti, guardiano della Scuola, e compagni, pel quale accordo Giovanni s'impegna di dipingere il quadro in tela da porsi in capo alla Scuola, il primo verso all'altar maggiore.

Il quadro dovea esser diviso in due campi e rappresentare il Diluvio e l'arca di Noè coi relativi accessorî, e i patti doveano essere quegli stessi fatti prima, il 7 gennaio 1469, dai confratelli di S. Marco col pittore Lazzaro Sebastiani, per il quadro pure in due campi rappresentante la storia di David.

Nel quarto documento che porta la data del 1° marzo 1504, Gentile Bellino, allora Vicario della Banca della medesima Scuola, ottiene di eseguire un quadro in tela che egli desiderava di dipingere per la Scuola e che fu stabilito di porre in testa dell'albergo in mezzo alla porta grande.

Segue la riproduzione del testamento di Gentile Bellino in data del 18 febbraio 1506, esistente nell'Archivio notarile di Venezia e già pubblicato dal Caffi.

Ultimo viene un documento del 7 marzo 1507, nel quale Giovanni Bellino, per desiderio espresso da Gentile nel suo testamento, assume l'incarico di compiere il quadro in tela incominciato da questo e di cui si tratta nel documento quarto, alle stesse condizioni in esso stabilite.

Il quadro, secondo il Molmenti, deve essere la celebre *predicazione di S. Marco* sulla piazza d'Alessandria d'Egitto, ora conservato nella Pinacoteca di Brera.

O. Maruti

UMBERTO ROSSI. *La patria di Sperandio* (n. 12, anno VI della *Gazzetta numismatica*. Como, 1887).

L'autore, noto per altri contributi alla storia delle medaglie del Rinascimento, aggiunge argomenti a prova che la patria dello Sperandio è Mantova, non Roma, come si sarebbe potuto desumere da un documento pubblicato dal Malagola. Non ci sembra però che il medaglista Sperandio sia l'artista raccomandato nel 1491 da Ercole I, duca di Ferrara, al marchese Francesco Gonzaga: esso è invece probabilmente il pittore Sperandio da Campo, pure mantovano, ricordato in quell'anno ne' registri della corte ferrarese. Non si hanno vere prove che Sperandio medaglista fosse a Ferrara nell'ultimo decennio del secolo XV.

O. Maruti

Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge, par **EUGÈNE MÜNTZ.** Première serie. Paris, Leroux 1887, in-12, pp. VI e 175.

Sotto questo titolo l'erudito autore, ben noto a tutti gli studiosi e cultori della storia dell'arte, ha riunito in un grazioso volumetto in forma allargata ed emendata parecchi studi e saggi, stampati già prima in varie riviste. L'operetta fa parte della « Petite bibliothèque d'Art et d'Archéologie » che da poco tempo si pubblica dall'editore Ernesto Leroux, e che, oltre il volume suaccennato, ne contiene un altro dello stesso autore sulla « Biblioteca vaticana nel Cinquecento » uno sul « Partenone » di L de Ronchaud, uno del S. Reinach sulla « Colonna Trajana » e parecchi altri saggi pregevoli.

Per quanto grande sia la diversità negli articoli del volumetto di cui parliamo, riguardo agli oggetti e alle epoche, l'idea dominante che ritroviamo in tutti, è pertanto di dimostrare l'esistenza delle tradizioni della cultura e dell'arte antica durante i primi secoli del medio evo. Un altro punto poi, che i presenti studi del dotto autore si adoperano di schiarire, è la comunità delle ispirazioni nell'intiera arte del medio evo, per tutto il mondo, da un capo all'altro, — fenomeno che, se si fa astrazione dell'influenza esercitata dalla chiesa, deriva direttamente dall'uniformità di coltura, imposta dalla disciplina romana, e perciò è pure una conseguenza della tradizione classica. Esaminando sia il carattere dell'ornamento nell'arte del medio evo, sia i suoi miti (p. e. le leggende di Carlo Magno e di Orlando), sia le sue emanazioni didattiche, come i « bestiari » e i « trattati delle virtù e dei vizi » è impossibile di non accorgersi con quanta energia quelle grandi correnti trionfino sulle tendenze di razza e quanta unità improntino a tutta l'arte del medio evo sotto le latitudini geografiche più distanti e diverse. Infine l'autore in questi suoi saggi s'ingegna d'indicare dappertutto la connessione stretta fra i monumenti dell'arte e quelli della letteratura, e di dimostrare l'influenza esercitata da poeti filosofi e moralisti sugli artisti contemporanei, come anche da singole opere di quest'ultimi sulla formazione di leggende popolari, e sull'origine di produzioni poetiche. Ricchissimo di argomenti in riguardo a tutti e tre i punti di vista testè segnalati, è il primo saggio su « I pavimenti figurati dal secolo IV al XII, » mentre il secondo: « La decorazione di una basilica ariana nel secolo V » dà la descrizione dei mosaici dell'abside di S. Agata alla Suburra a Roma, fatti eseguire da Ricimero probabilmente fra il 464 e il 472, e distrutti nel 1590 o 1592, giovandosi l'autore a questo scopo delle copie di essi fatte dal Ciacconio nel prezioso suo codice manoscritto della vaticana (fondo lat. N. 5407 ff. 27 e seg.). Nel terzo studio il Müntz tratta della « Leggenda di Carlo Magno nell'arte medioevale » specialmente in riguardo all'influenza delle produzioni poetiche su quelle delle arti, del disegno. Nell'ultimo sopra « La miniatura irlandese e anglo-Sassone nel secolo IX » fornisce la prova, che lo stile e il modo dell'ornamenta-

Digitized by Google

zione, caratteristico per le opere di questo genere, non è, come si era supposto generalmente finora, il prodotto dell'imaginazione indigena, ma si compone di diversi elementi, attinti a maniere anteriori, delle quali gl'intrecciamenti, i meandri e altri motivi geometrici, provengono dall'arte romana, le spirali forse dall'arte celtica e gli animali fantastici dall'oreficeria germanica dei primi secoli del medio evo; sicchè l'arte irlandese di quest'epoca non si può vantare d'altro merito, se non d'aver fusi questi vari elementi in uno stile omogeneo.

C. DE FABRICZY

LUIGI MUSSINI. *Di palo in frasca*. Pensieri di un artista. - Siena, Ignazio Gati, editore, 1888.

È questa l'ultima pubblicazione del compianto Direttore dell'Istituto di Belle Arti in Siena; una raccolta di varii scritti di cose d'arte, alcuni già pubblicati in uno o in altro periodico, e che si leggono volentieri, quantunque la subiettività dell'artista faccia qua e là capolino, e il buon senso sia talora offuscato da principii accademici. Chi legge però gli scritti del Mussini, non può a meno di ammirarne la varia cultura ed il garbato stile. Alle forme puramente disegnate delle sue pitture fa degno riscontro la castigatezza del suo scrivere: povero di colore ne' suoi quadri, è pure uniforme e scialbo nelle sue frasi. Ma egli resta sempre il maestro, che seppe iniziare nell'arte uomini che onorano l'arte italiana.

C.

L'Esposizione dei documenti dello studio bolognese nel R. Archivio di Stato di Bologna.

Il cav. Malagola, preposto alla Direzione di quell'Archivio, ha messo in vista i documenti che trattano dello Studio bolognese, ed ha fatto opera da par suo, infaticabile sempre quando si tratti dell'onore e del decoro del suo Archivio. Non è una mostra di occasione per le feste dell' VIII centenario dell'Ateneo bolognese, perchè presiede ad essa un rigoroso criterio scientifico nella distribuzione, nella classificazione de' documenti. *L'Archivio Storico dell'Arte* se ne rallegra, specialmente per la serie degli atti e statuti de' *Collegi dei Dottori*, la quale comincia dal secolo XIV, ricca di miniature, le quali possono ora, per la eccellente disposizione ricevuta, essere degnamente studiate.

L'Ancienne France. *Peintres et Graveurs*. Paris, librairie de Firmin Didot et C.ie, 1888.

È un grosso e bel volume di 362 pagine, ricco di 199 incisioni, e che fa parte della serie di pubblicazioni intrapresa dalla casa Didot sotto il titolo di « Bibliothèque historique illustrée ».

Nella prima parte, in cui è trattata la pittura, prima di venir a parlare particolarmente della Francia, l'autore dà un rapido sguardo allo stato della pittura fra le altre nazioni dell'occidente, sopratutto in Italia, fino al secolo XV.

Passando alla Francia, dopo aver parlato delle origini della pittura in quella regione e delle sue relazioni con quella degli altri popoli dell'occidente, sono trattati in altrettanti capitoli i vari periodi di essa, cioè: fino al Rinascimento, il secolo XVII e il secolo XVIII.

La seconda parte contiene la storia dell'incisione. Anche qui precede una breve trattazione delle origini di quest'arte, nonchè l'enumerazione dei più antichi prodotti che si trovano in Francia. Dopo le origini ed il secolo XVI è trattata l'incisione ai tempi di Luigi XIII e di Luigi XIV; e infine il secolo XVIII.

Non priva d'interesse è l'appendice: *L'Académie de peinture et de sculpture*, in cui l'A. ricostruisce la storia di questa istituzione, la quale, se anche giudicata affatto superflua, tuttavia non si può negare che abbia avuto una importanza sull'indirizzo dell'arte ai suoi tempi.

MISCELLANEA

Recenti acquisti del Museo artistico industriale di Roma. — *Ab Jove*..... S. M. il Re, sollecito sempre d'ogni civile progresso, si è compiaciuto attestare il suo interesse per questo istituto, inviandogli in dono una majolica a riflessi metallici. Questo prezioso cimelio proveniva in origine dalla collezione del signor Genolini di Milano, il quale ne ha dato una breve illustrazione nella sua opera *Majoliche*

Digitized by Google

PIATTO IN MAJOLICA DI GIORGIO DA GUBBIO
(donato da Sua Maestà il Re al Museo artistico industriale di Roma)

Digitized by Google

italiane, marche e monogrammi[1] e ne ha riprodotto la marca nella Tav. IX, n. 125. È desso un piatto con cavetto del diametro di 30 centimetri. Tutto il labro è ricco di ornati in giallo aureo, rosso rubino e verde brillantissimo su fondo turchino carico; nel cavetto, circondato da una larga fascia a giallo d'oro, appare lo stemma dei Ciocchi del Monte, Conti di Monte San Savino, e sopra lo stemma un cappello cardinalizio del più bel rosso rubino. Al rovescio, oltre i soliti ornati, sta scritto in rosso rubino *1527 M° G° da Gubbio.* La stessa data 1527 intercalata dalle sigle S. P. Q. R. è ripetuta su varie targhette o cartelli.

Descritto l'oggetto, il signor Genolini aggiunge, non sappiamo, a dire il vero, su qual fondamento: « Questo piatto fu donato nel 1527 al conte Antonio Ciocchi del Monte, nominato cardinale e vescovo di Pavia nel 1511; Legato a Roma nel 1533, durante l'assenza del Papa; fu zio di Gian Maria Ciocchi del Monte, nominato cardinale nel 1536, indi papa col nome di Giulio III. » Ma checchè sia di ciò, è certo che quest'opera indubbia di maestro Giorgio è una delle più brillanti uscite dai fornelli eugubini, notevole non tanto per disegno, quanto per potenza di smalti e per difficoltà tecniche felicemente superate. Il dono ricevuto dal Museo è assolutamente degno dell'augusto donatore.

[1] Milano, Libreria Dumolard, 1881, pagg. 68-69.

Altro piatto interessantissimo ha acquistato l'amministrazione del Museo coi fondi proprii, proveniente dalla raccolta del conte Castracani di Urbino. Rappresenta un combattimento dell'epoca classica sotto un arco trionfale di stile romano. Lo smalto è brillantissimo, e correttissimo ne è il disegno. Si distingue per una leggera velatura color madreperla, che permette attribuirlo alle fabbriche di Forlì, delle quali esistono rarissimi esemplari, notati recentemente dal Malagola, nelle sue *Memorie storiche sulle majoliche di Faenza. Studi e ricerche.*[1]

PIATTO GIÀ NELLA RACCOLTA CASTRACANI DI URBINO
(Recentemente acquistato dal Museo artistico industriale di Roma)

Rendendo conto in uno dei passati numeri di questo *Archivio* della vendita di oggetti d'arte del signor Scalabrini, avemmo occasione di rilevare un monumento sepolcrale, rappresentante il famoso giureconsulto Baldassarre da Cesena scolpito ad alto rilievo mentre dalla cattedra spiega la lezione ai suoi scolari. Questa importante scultura del principio del XV secolo, che trovavasi nella basilica di Santa Maria Maggiore, è venuta fortunatamente ad arricchire le collezioni del nostro Museo. Con essa, sono entrati a far parte del Museo quattro bassorilievi in marmo, rappresentanti scene della vita di S. Girolamo, opera della bottega di Mino da Fiesole, de' quali daremo in altro numero la riproduzione con alcuni cenni illustrativi.

[1] Bologna, Romagnoli, 1880.

Digitized by Google

Prima il Museo Poldi Pezzoli di Milano, poi la collezione di tessuti di Modena donata dal conte Luigi Alberto Gandini, posero in mostra interessantissimi avanzi di tessuti del VI secolo, scoperti nelle necropoli copte dell'Egitto. Il Museo di Roma ha acquistato recentemente dal signor Simonetti una raccolta importantissima di questi medesimi tessuti. Sono frammenti di *vestes clavatae* avanzi di *polymitum*, con disegni romani e con colori di porpora, degni di essere studiati dagli archeologi non meno che dagli artisti.

Di molti oggetti moderni lavorati nelle Indie, legni intagliati e intarsiati, utensili di terra cotta rossa e nera, oggetti di metallo niellato o inciso, si è aumentata la piccola sezione indiana del Museo, costituita esclusivamente coi doni d'un benemerito straniero, il signor William Lambe, governatore inglese nell'India.

Anche la biblioteca del Museo viene pian piano aumentando la sua importanza. Recentemente ha acquistato l'*Enciclopédie des arts décoratifs de l'Orient* dei signori Collinot e Beaumont, grande edizione di 500 esemplari numerati, in 3 volumi in folio con 250 grandi tavole. [1]

e.

Il duomo di Faenza e il suo architetto. — In uno degli ultimi numeri della rivista *Der Kirchen-Schmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau* (Graz), anno XIX, n. 7, troviamo un importante articolo sul duomo di Faenza.

Questo monumento rimase a lungo quasi affatto sconosciuto ai cultori dell'arte, o per lo meno non fu oggetto dell'attenzione che si merita. Non se ne trova nemmeno un cenno nel Kugler, nel Burckhard, nel Lübke, e soltanto ultimamente ne parlarono il Geymüller ed il Gsell-Fels nella loro « Guida dell'Italia centrale. »

La chiesa fu cominciata nel 1474 dal vescovo Federigo, che appartenne alla famiglia dei Manfreddi, i quali dal 1313 al 1500 dominarono nella città. La costruzione durò molto tempo, giacchè appena il 15 ottobre 1581 il vescovo Annibale Grassi la consacrò solennemente a S. Pietro.

L'A. fa una esatta ed accurata descrizione della pianta e della costruzione della cattedrale, e rileva giustamente come una particolarità molto notevole, l'alternarsi di colonne e di pali a sostegno degli archi delle navate, motivo il cui primo e più interessante esempio si trova nella chiesa di Santa Prassede a Roma. Ed è strano il trovare questo motivo che ha tutta l'impronta dello stile romanzo in una basilica del Rinascimento quale è quella di Faenza.

Tutto l'insieme dell'edifizio impone per la sua nobile semplicità e per l'euritmia seguita fino nei più minuti particolari.

Interessante è quella parte dell'articolo in cui si tratta la questione del nome dell'architetto che costruì il duomo. Per lungo tempo se ne ritenne autore il *Bramante*. Ma anche ad una prima osservazione della basilica, si vede subito l'opera di un fiorentino, e veramente della scuola del Brunelleschi. E in fatti nessuno dei cronisti di Faenza parla di Bramante, ed appena nel 1675 un certo Tonducci inventò la favola, che la tradizione popolare lo dicesse autore della costruzione. Grandissima invece è l'analogia di questa chiesa con quella di San Lorenzo a Firenze, opera del Brunelleschi. Anche il capitello delle colonne è come quello della scuola del Brunelleschi, cioè dello stile del puro rinascimento fondato sull'antico capitello romano composito. Già il Ricci (Storia dell'arte) aveva fatto il nome di *Giuliano da Majano*, fratello dello scultore Benedetto. Ma se finora si potè esitare a credere a questa asserzione, oggi ogni dubbio scompare innanzi alla testimogianza di un importante documento finora inedito, che si trova in un voluminoso manoscritto intitolato « Memorie storiche di Faenza » di Gian Marcello Valgimiglia (vol. XI, pag. 131) nell'Archivio di Stato in Faenza. È questo il rogito notarile del 18 marzo 1481, nel quale i canonici del capitolo della cattedrale dichiarano formalmente architetto dell'edificio il *magister Julianus de Florentia*, [1] posponendo a lui un certo Mariotto (forse Domenico Mariotto, morto nel 1519) il quale, a quanto pare, aspirava a quell'ufficio. Giuliano morì nel 1490 a Napoli, dove costrusse la Porta Capuana ed il celebre palazzo di Poggio Reale.

C.

Per Gian Cristoforo Romano. — Nello studio citato di U. Rossi su Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, detto l'Antico, si trovano due documenti ov'è citato Gian Cristoforo Romano. Il primo è una lettera d'Isabella d'Este all'Antico stesso, con la quale lo invita a fare qualcosa *ne la porta del nostro camerino*, secondo i desiderii che gli saranno espressi da *Zoan Cristophoro nostro sculptore* (Mantova, 17 marzo 1500); il secondo è la risposta dell'Antico ad Isabella. Avendo intesa da Gian Cristoforo la qualità de' lavori desiderati, si dichiarava costretto a non soddisfare alla marchesana, perchè doveva attendere ad *alcune forme fate di novo* (Bozolo, 29 marzo 1500).

[1] Paris, Canson, 1883.

[1] Il passo più importante di quest'atto, comunicato all'A. dal canonico Vincenzo Biasoli di Faenza, è il seguente: « Congregati convocati & coadunati domini Canonici Capituli ecclesie Cathedralis s. Petri de Faventia unanimiter & concorditer nemine ipsorum discrepante deliberaverunt, quod prout alias in dicto eorum capitolo deliberatum fuit, non laborare circa fabricam s. Petri nisi in complendo primam partem jam inceptam et quod magister Julianus de florentia qui fuit & est hedificator et magister dicti hedificii et quod non laboret per mag. mariottum ultra dictam partem jam inceptam donec dicta pars fuerit finita. Et quod dictus mag. Mariottus, si volet laborare circha dictam ecclesiam, debent laborare sub Juliano et usque quod ipse mag. Julianus duxerit laborandum *etc.* »

Digitized by Google

Nell'altro studio citato di A. Bertolotti, trovasi una lettera ad Isabella d'Este di un segretario del marchese di Mantova, scritta da Venezia, li 3 ottobre 1498, in cui è parola di un cameo *simile a quello che fece comperare Zoan Cristoforo alla Ecc.ma V. che havea quello nudino che porgeva un pomo a una maschera.*

A. V.

Esposizione di ceramica ed arti affini nel Museo artistico-industriale in Roma. — Il Consiglio direttivo del Museo artistico-industriale in Roma ha deliberato di inaugurare nel febbraio dell'anno futuro una IV^a Esposizione retrospettiva e contemporanea di ceramica ed arti affini, nel Palazzo di Belle Arti in via Nazionale. Il Ministero di agricoltura, industria e commercio e il Municipio di Roma assumono l'alto patronato di questa Esposizione, come delle precedenti di legni intagliati, di oggetti artistici di metallo, di tessuti e merletti.

La Mostra sarà divisa in tre grandi categorie:

I. — Figure, vasi, lavori di terracotta per uso domestico e decorativo, dal periodo preromano fino alle applicazioni moderne.

II. — Maioliche, dai saggi primitivi e dalle opere del rinascimento italiano, alle porcellane, ai biscuits, ai prodotti delle fabbriche moderne, alle stoviglie, agli utensili anche di uso comune, purchè abbiano pregio artistico.

III. — Vetri soffiati, vetri di getto, vetri lavorati a doppio strato, vetri incisi, graffiti invetriate dipinte. Smalti su oro, su argento, su rame, bisantini, limosini, traslucidi. Lavori di musaico, a base di smalti di vetro, romano, bisantino, veneziano.

L'Esposizione promossa dal Consiglio direttivo del Museo, sarà ordinata da apposita Commissione esecutiva da nominarsi dal Sindaco di Roma, Commissione che si comporrà di cultori di belle arti, di tecnici e di collezionisti. La Commissione esecutiva pubblicherà altre norme adatte alla felice riuscita della Mostra.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO — Le otto statue di re del Palazzo reale a Napoli — La Commissione artistico-storico-archeologica creata a Firenze pei lavori di riordinamento del centro di quella città — Commemorazioni funebri del pittore Luigi Serra, dell'incisore Pietro Mancion, dello scultore Antonio Etex.

È noto che nel 1885 furono commesse, per ordine del re Umberto I, ad altrettanti scultori napolitani, otto statue destinate a riempire gli otto nicchioni che adornano la facciata dello stupendo palazzo reale di Napoli, rimasti sempre vuoti, dal 1600, epoca nella quale Domenico Fontana architettò quella reggia, fino a questi ultimi giorni. Queste otto statue, che rappresentano altrettanti re delle diverse dinastie che han signoreggiato in Napoli, da Ruggero Normanno a Vittorio Emanuele, sono state terminate da pochi giorni. S. M. con delicato pensiero aveva rinunziato al suo diritto di committente di vederne i bozzetti prima della loro definitiva esecuzione in marmo; e non aveva neppure permesso che altri li esaminasse in sua vece, rimettendosi completamente a tutto quanto gli otto egregi artisti avrebbero fatto. Tratto di fiducia ben degno del primo gentiluomo d'Italia, cui gli otto scultori han corrisposto col massimo buon volere e con l'impegno più grande. Che se a taluno forse parrà che qualche buon consiglio preventivo non sarebbe per avventura riuscito del tutto inutile, specialmente in quanto si riferisce agli atteggiamenti dati a talune di quelle statue, tutti dovranno riconoscere che la loro esecuzione nulla, o ben poco, lascia a desiderare. Gli otto re rappresentati sono Ruggiero Normanno, il fondatore del regno di Napoli, Federico II di Svevia, Carlo d'Angiò, Alfonso d'Aragona, Carlo V imperatore e re, Carlo III di Spagna, Murat, e finalmente Vittorio Emanuele.

Ho detto degli atteggiamenti di talune di queste statue che forse non sarebbe stato inopportuno il correggere, e aggiungerò che le mosse del Carlo V

Digitized by Google

e del Murat a me personalmente sembrano alquanto teatrali, mentre quella del Vittorio Emanuele parmi addirittura infelice. Ciò forse dipenderà da un mio criterio, sulla cui giustezza lascio che altri sia giudice, secondo il quale ho sempre ritenuto che una statua destinata a star racchiusa in sempiterno entro le ristrette linee di una nicchia, tanto meglio appaghi l'osservatore, quanto più quieta e naturale sia la mossa a cui si atteggia. Nè con questo voglio dire che debba somigliare più a un fantoccio inanimato che a un uomo vivo; ma quei movimenti scapigliati, quegli atteggiamenti che naturalmente non possono in un vivente durare che un momento solo, e che nella statua invece son costretti a durare in eterno, non mi sembrano preferibili, per le statue destinate a internarsi in una nicchia. Stando in quest'ordine d'idee, non si potrebbe non dar la preferenza al *Ruggiero Normanno*, e poi al *Carlo d'Angiò*, all'*Alfonso d'Aragona*, al *Federico di Svevia*. Il Carlo III a me pare alquanto insignificante e privo di qualunque distintivo atto a far riconoscere il più munifico forse e il più illuminato tra i re che Napoli ha avuto sotto signoria straniera. Ma in tutto ciò lasciamo un più sicuro giudizio a chi sia più competente di me.

— La città di Firenze è sul punto di intraprendere i lavori necessarî pel riordinamento dell'antico suo centro, di quel laberinto cioè di strade, vicoli, angiporti e piazzette anguste e sudice, nel quale si teneva l'antico mercato, e che proprio nel cuore della città costituiva un insieme animato sì, ma scomodo e brutto, nel quale non si recava che chi avesse bisogno di andarci. Adesso quella macchia è destinata a sparire. Ampie strade e piazze si apriranno su quelle aree, e le casipole vecchie e cadenti daran luogo a palazzi e loggiati, costruiti secondo i dettami dell'arte moderna. Disgraziatamente in antico ebbero sede in quella centrale parte di Firenze molte delle più cospicue famiglie che vi costruirono abitazioni, torri e logge cui son congiunte molte delle più importanti memorie storiche della città. Ma davanti a tale ostacolo il municipio fiorentino non si arretra: le esigenze della vita moderna hanno anch'esse e debbono averlo, un peso nelle considerazioni e nei deliberati del Comune, il quale tanto meglio corrisponde al suo mandato, quanto più saviamente sa rispettare l'antico, pur non sacrificando il moderno. Sapendo che molti di quegli storici edifizi dovranno sparire, che il conservarli tutti avrebbe resa impossibile l'esecuzione del lavoro, ha nominato una Commissione di personaggi distinti nelle materie storiche, topografiche, archeologiche, artistiche e l'ha mandata a ispezionare tutti i locali che presto dovran consegnarsi ai demolitori. Questa Commissione ha per mandato il porre in salvo tutti gli oggetti artistici di qualche valore che si troveranno in quegli edifizi, come affreschi, ornati architettonici, stemmi, bassorilievi ecc., di ricercare le disposizioni dei luoghi celebrati dalle storie, desumerne le piante, prenderne fotografie e disegni, fare insomma ciò che altre città hanno fatto in simili congiunture, esempio Bruxelles, che nel civico suo museo della *Maison du roi* conserva le vedute acquerellate e le piante di tutte quelle parti dell'antica città che han dovuto sparire per i lavori di riordinamento, specialmente per quelli del *Boulevard de la Seine*.

La collezione dei disegni, piante e fotografie che sarà eseguita dalla Commissione fiorentina, verrà poi a cura del Municipio riunita ed ordinata, e ritengo pure messa a disposizione del pubblico, il quale con l'aiuto di quella potrà sempre eseguire gli studi e le indagini storiche necessarie, anche quando le fabbriche saranno sparite.

Se anche qui a Roma si facesse qualche cosa di simile non sarebbe vantaggioso? Piuttosto che deturpare opere grandiose e costosissime per riguardo di qualche chiesa o di altra fabbrica di dubbia importanza, non ci si potrebbe limitare a desumerne la veduta fotografica sotto varî punti di vista e un'esatta pianta?

— Quanto scarsa è in questo mese la cronaca artistica di notizie d'arte propriamente dette, altrettanto è doviziosa, disgraziatamente, di notizie necrologiche.

Il 12 del mese che sta per finire fu l'ultimo per un esimio artista bolognese, Luigi Serra, nato nel 1846, e che a ventisei anni già si mostrava pittore dei più valenti, presentandosi all'Esposizione bolognese del 1872 col suo *Annibale Bentivoglio prigioniero a Varano*. Quale poi egli divenisse col tempo, l'addimostra il suo capolavoro, che è stato qualificato anche come il capolavoro della pittura italiana moderna, voglio dire l'affresco dell'abside di S. Maria della Vittoria qui a Roma, che raffigura un episodio della guerra dei trent'anni, cioè l'*Ingresso in Praga dell'armata austriaca dopo la battaglia del Monte Bianco*. Altre sue opere stu-

Digitized by Google

pende sono la *Fondazione d'Alba,* l'*Ingresso dei Galli in Senato,* disegnate in occasione di un concorso per la decorazione di una sala del palazzo ove ha sede il Senato del regno; il quadro dei *Coronari,* la *piccola messa* e l'*Irnerio* stupendamente dipinto a Bologna. Lascio ad altri più competenti lo sviscerare i meriti di questo valente artista: a me basta aver fatto cenno di un fatto così doloroso per l'arte italiana quale è stata la morte di Luigi Serra.

— E se la pittura tanto ha da dolersi della scomparsa del Serra, non meno ha da piangere l'arte dell'intaglio in rame per la morte del prof. Pietro Mancion, il decano fra gli incisori in rame italiani. Nato in Ragusa nel 1803, Pietro Mancion, in età di otto anni, fu condotto a Roma e ricoverato a S. Michele, ove dal prof. Giangiacomo apparò il disegno, e poi l'arte d'incidere dal Ricciani e dal Marchetti. Compagno di Calamatta e di Mercuri, conservò con essi, tanto che vissero, amicizia fraterna, ed egli è sceso nella tomba a 85 anni, ultimo di una triade che sarà eterno onore del Pio Ospizio che l'accolse e l'avviò pei sentieri splendidi, benchè talvolta spinosi, dell'arte. Pietro Mancion cominciò a lavorare per la Calcografia pontificia fino dal 1826, e diciannove anni dopo ne avrebbe potuto prendere la direzione offertagli dal cardinal Tosti, se egli, modesto quanto coscienzioso, non l'avesse rifiutata, dichiarando che quel posto spettava al suo amico Mercuri. Pietro Mancion dopo aver lavorato indefessamente per tutta la sua lunghissima vita, è morto quasi povero, lasciando la famiglia in ben poco florido stato.

— Terminerò la lamentevole lista, col registrarvi un artista straniero, uno scultore di talento non comune e che ha lasciato molte opere originali ed ardite. Antonio Etex, nato a Parigi il 20 marzo 1808, fu allievo di Dupaty e di Pradier ed ebbe anche lezioni dall'Ingres e dal Duban. Un gruppo colossale, *Caino,* esposto al *Salon* del 1833, lo mise in evidenza più ancora di quanto l'avesse fatto il *Giacinto ucciso da Apollo,* che pur gli aveva fruttato un premio governativo cinque anni avanti. Ebbe da Thiers la commissione di due gruppi per il celebre *Arco della Stella* da lui magistralmente eseguiti, e sono quelli che adornano l'Arco di trionfo dal lato del ponte di Neuilly e che rappresentano la *Resistenza* (1814) e la *Pace* (1815). Etex fu non solo scultore, ma anche pittore ed architetto di vaglia. *Leda, Olimpia, Rossini* al teatro dell'Opera; il *Colèra* e *Bianca di Castiglia* al Museo di Versailles; il *S. Agostino* alla Maddalena, e molti e molti altri gruppi, busti e statue testimoniano del suo valore nella scultura: *Fausto e Margherita,* la *Fuga in Egitto,* le due *Schiave,* antica e moderna, fan conoscere l'abilità sua nell'arte del dipingere; e di quella dell'architettare lasciò non dispregevoli saggi in vari monumenti funebri, tra i quali merita il primo posto la tomba di Liouville al Père Lachaise.

E qui depongo la penna, augurandomi pel mese venturo men dolorose note.

Luglio 1888.

C. GALEAZZI

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

Roma — Premiato Stabilimento Tipografico Eredi Vercellini

Digitized by Google

LA QUINTA EDIZIONE

DEL "CICERONE" DI BURCKHARDT

ANNO 1884

E noi avessimo a seguire a rigore di termine le massime sacrosante del Vangelo, certamente dovremmo essere assai più solleciti (per servirci di una imagine del medesimo) a rimuovere la trave che ingombra il nostro occhio, che non a estrarre il fuscello dall'occhio del prossimo. Se non che il rispetto di tale massima non dovrà essere d'impedimento ad esortarci fraternamente gli uni gli altri e ad esercitare una critica benevola, diretta all'intento di un miglioramento reciproco. E come nella sfera morale, così anche nella intellettuale: anzi, per determinare maggiormente il nostro pensiero, anche nel campo della storia dell'arte.

Con simili intendimenti quindi speriamo non vorrà sentirsi offeso un nostro collega, se noi, prendendo in esame l'opera accennata nella intestazione, vi noteremo parecchi punti che nel parer nostro andrebbero opportunamente riveduti e modificati in una prossima edizione.

È ormai scorsa quasi una trentina d'anni da che un illustre professore alemanno, innamorato dell'Italia e della sua arte in ispecie, volle far tesoro delle sue elette osservazioni, raccolte nei diuturni soggiorni e ne' replicati viaggi pel bel paese, col quale egli erasi reso famigliare, pubblicandole nel ben noto libro intitolato *Il Cicerone;* libro inteso principalmente a predisporre l'animo dello straniero al godimento dei tesori artistici dell'Italia. Non era nè una storia, nè una guida, nel senso proprio della parola: era qualche cosa di più ideale, una espressione lirica, starei per dire, degli studi fatti dall'autore sui nostri antichi monumenti ed artisti, e come tale formava un tutto compito in se stesso, sotto l'ispirazione del motto pliniano: *haec est Italia diis sacra.* Dopo il 1871, fattisi più frequenti, specialmente da parte de' Tedeschi, i viaggi in Italia, per opera di diversi eruditi furono intraprese nuove edizioni dell'opera del Burckhardt, giustamente apprezzata, introducendovi notevoli aggiunte, intese a darle compimento come indicatore e a conferirle maggiormente il carattere di una guida artistica.

Non istaremo ad indagare se i nuovi compilatori che s'incaricarono di siffatta trasformazione abbiano voluto conformarsi maggiormente alle tendenze dei tempi coll'indirizzo pratico impresso al libro; quello che non possiamo a meno di osservare si è che, se per un verso nella nuova forma il *Cicerone* ha perduto nella sua qualità di opera d'arte spiccatamente individuale, per l'altro esiteremmo a dire che abbia guadagnato in proporzione per corrispondere adeguatamente ai requisiti

Digitized by Google

di un libro di scienza. Infatti, per quanto si sia giunti ormai alla quinta edizione, fatta, come le due antecedenti, per cura dell'infaticabile dott. Guglielmo Bode, per più di un rispetto non vi sapremmo trovare per anco effettuato quel progressivo perfezionamento di giudizio critico, al quale deve tendere un lavoro di tal fatta, e che solo può procurargli il pregio sostanziale da ricercarsi in una Guida, quello, ciò è a dire, di una compita attendibilità.

Ora noi ci proveremo ad esporre i nostri appunti, limitandoci bensì a quella parte che spetta alle manifestazioni della pittura italiana del Rinascimento, la quale forse ha bisogno più delle altre di un processo di revisione. E ci accingeremo all'intento con una serie di riscontri (saltando di palo in frasca), non già per ispirito di opposizione, ma coll'aspirazione di porre in evidenza il vero per quanto ci è dato, lasciando del resto agli studiosi la soddisfazione di formarsi intorno al soggetto quel raziocinio dimostrativo che nello spazio limitato di un articolo da periodico non saprebbe trovare nè l'opportunità nè lo sviluppo necessario.

Se noi ci facciamo a risalire alle prime origini della pittura toscana del quattrocento, v'incontriamo le due figure popolari di Masolino e di Masaccio, ai nomi dei quali si associa il richiamo della decorazione pittorica della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze. Il Vasari, a vero dire, vi aveva indicato a larghi tratti la parte che a ciascuno vi spetta, e il concetto sensato che il secondo di detti pittori non vi dovesse essere considerato se non come il continuatore del primo era stato ammesso dal prof. Burckhardt nella sua prima edizione. Dubitiamo che il dott. Bode si apponga al vero schierandosi invece dalla parte di quegli eruditi ch'ebbero a seguire la versione del signor Cavalcaselle nella sua *Storia della pittura,* dove vuole vedere la mano di Masaccio *solo* nella cappella Brancacci, e più oltre la ravvisa (in luogo di quella di Masolino) negli affreschi della cappella di San Clemente di Roma, d'accordo in ciò col Vasari. A Masolino, in tal caso, non rimarrebbe altro campo di attività per istudiarlo oggidì all'infuori del coro e del battistero di Castiglione d'Olona, dove fu trovato segnato il suo nome: *Masolinus de Florentia.* [1] Ora stimiamo che l'impronta dell'opera segnata dovrebbe appunto persuadere ogni buon intenditore che la versione del Vasari è giusta nel primo caso, erronea nel secondo, cosa in sè da non recare gran meraviglia, se si considera la insufficienza del suo giudizio critico, massime pei maestri più antichi. Non ci estenderemo a enumerare gl'indizi pei quali ci è dato distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro de' due pittori; ci basti significare che esistono e possono essere avvertiti, come già ebbe ad avvertirli, fra altri, il defunto prof. M. Thausing di Vienna in un suo articolo nella *Zeitschrift für bildende Kunst.*

Nè sapremmo accordarci col nuovo *Cicerone* nell'accettare il giudizio del Vasari nella vita di Masaccio, dove cita, fra altro, in Santa Maria Maggiore a Roma, « ..... *una Santa Maria della Neve; ed il Ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, ed appresso a lui Sigismondo II imperatore* », pittura che da tempo, insieme ad altra sua compagna, vedesi sotto il nome di Gentile da Fabriano nella r. pinacoteca di Napoli. [2] Anche qui tutto accenna ad un equivoco fra i due pittori affini, come non dubitiamo la critica artistica vorrà stabilire definitivamente, assegnando il dipinto a Masolino da Panicale (Vedansi in proposito le pp. 563 e 564 della quinta edizione del *Cicerone*).

Intorno alle qualifiche di una serie di ritratti toscani del quattrocento avremmo pure più cose a ridire. A ciascuno è noto quello saporito e fino in galleria degli Uffizi di *Un giovane che tiene fra le mani una medaglia colla effigie di Cosmo de' Medici* (Padre della patria), ritenuto in galleria gratuitamente per l'effigie di Pico della Mirandola e attribuito genericamente alla scuola toscana. Se l'aggiudicarlo a Sandro Botticelli (in onta alle alterazioni subite per inabile ristauro, massime nello scorcio delle mani) apparisce giustificato dal confronto colle opere accertate di lui, non sapremmo per quali argomenti si sarebbe dovuto ricercarne l'autore in un pittore da porre fra Andrea del Castagno e Alessio Baldovinetti (p. 569). [3] Con piacere ci affrettiamo quindi a costatare

[1] Vedansene le buone illustrazioni fotografiche della ditta Brogi di Firenze e si confrontino i tipi con quelli della cappella di San Clemente, astrazion fatta delle parti troppo rinnovate dal ristauro in quest'ultima.

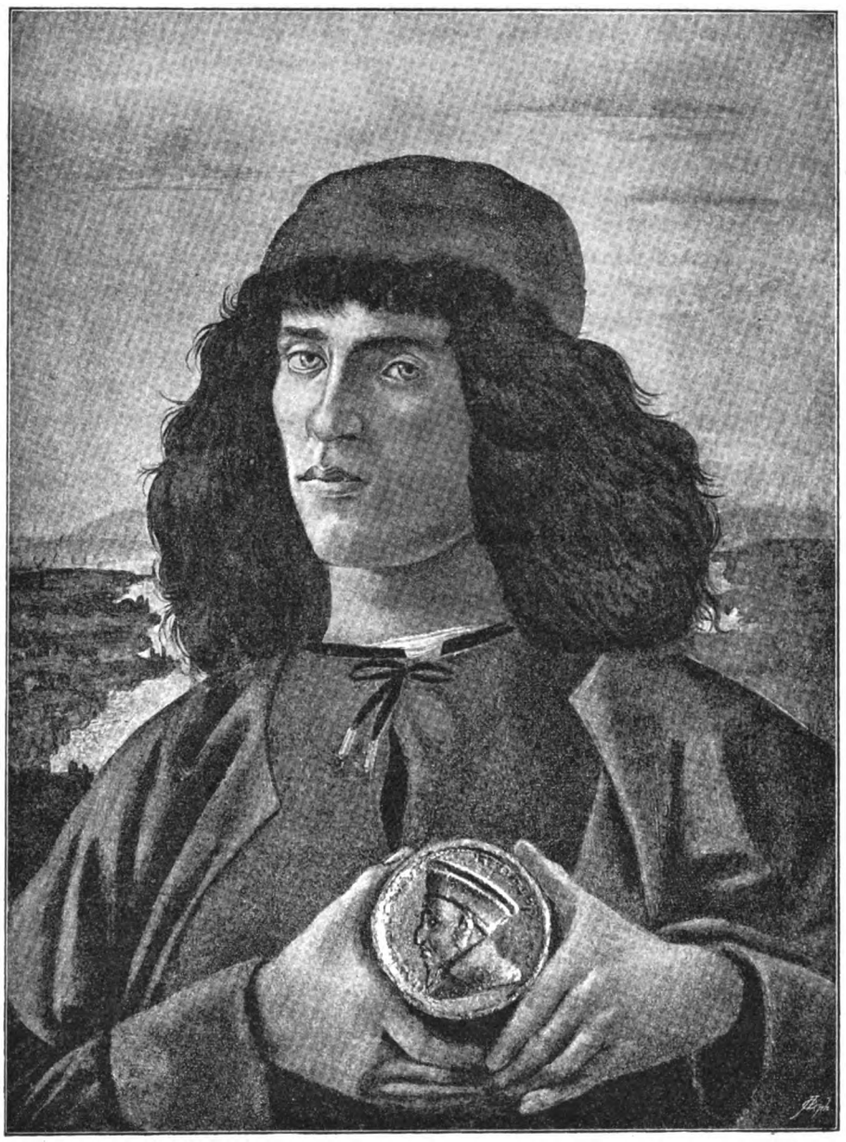
[2] Fotografata dal Brogi, col n. 6813 del suo catalogo.

[3] Vedasi l'unita tavola, dove si avrebbe a rilevare che, non ostante si tratti di una figura cavata dal vero, la maniera

Digitized by Google

che il critico rettifica nel senso da noi proposto tale giudizio nell'appendice posta in fine del volume (p. 863).

E così avesse usato pari discernimento, rettificando il catalogo alquanto antiquato della galleria degli Uffizi, là dove pone sotto lo stesso nome di Pietro Pollaiuolo due ritratti d'uomo nel



RITRATTO DETTO DI PICO DELLA MIRANDOLA

(Galleria degli Uffizi in Firenze)

braccio primo dei corridoi, mentre gli si addice manifestamente quello solo (malmenato pur troppo) dalla veste ad ornato di gigli, e l'altro di profilo accenna ad altra e più delicata mano (p. 577).

propria dell'autore, dalla espressione finamente animata, si palesa massime nel taglio degli occhi e della bocca colle linee mosse, che si osservano pure nell'ondulato della sovrabbondante capigliatura.

Digitized by Google

Veda in fine lo studioso indagatore se siano accettabili i giudizi contenuti in una nota a piè della stessa pagina.[1]

Dove il dott. Bode s'innalza vieppiù ardito si è nella determinazione di quanto spetta ad Andrea del Verrocchio come pittore. Poichè egli non solo reputa di potere precisare meglio la parte che spetta al maestro e allo scolaro nel rinomato dipinto del *Battesimo di Cristo* all'Accademia di belle arti, ma mette avanti come vero tipo dell'arte pittorica del Verrocchio certa tavola, da tempo situata nella stessa galleria (a canto alla nota *Primavera* del Botticelli), rappresentante *I tre Arcangeli col Tobiolo,* e registrata dal catalogo prudentemente quale opera d'*ignoto,* non avendo nessuno fin qui pensato ad attribuirla ad altri se non ad un artefice oscuro e subordinato (p. 578).

Più avanti, volendo egli specificare le opere del più caratteristico e spiritoso fra i pittori fiorentini del quattrocento, Sandro Botticelli, sarebbe stato desiderabile si fosse limitato alle opere più spiccate di lui; rendendolo responsabile invece delle deboli fatture che vanno col suo nome nelle gallerie Pitti e Corsini a Firenze, Borghese a Roma, ci pare non abbia fatto la dovuta distinzione fra quello ch'è della mano del maestro e quello che spetta alla sua bottega o alla sua scuola.

Vie maggiore meraviglia ci reca poi il costatare ch'egli, certo nella foga delle indicazioni, getti in un fascio i diversi pittori dal nome di Rafaellino, dopo le pubblicazioni fatte in proposito dall'illustre prof. Gaetano Milanesi, dalle quali risulta (non meno che dall'aspetto delle opere stesse) che altro fu Rafaellino de' Capponi, di cui si ha un quadro nella galleria di Santa Maria Nuova, altro Rafaellino di Carlo, che si rivela in galleria Corsini, e altro Rafaellino del Garbo, autore della tavola della *Risurrezione di Cristo* all'Accademia e di altre (p. 584).

Passando a Lorenzo di Credi, gli dà, insieme alla nota pala del duomo di Pistoia, un'altra nel coro di Santo Spirito a Firenze (*Madonna coi Santi Gerolamo e Gio. Battista),* che vorremmo pure esaminata ulteriormente prima di accettarla per tale.

Rispetto alla opinione, divisa, come sappiamo, con altri dotti connazionali, per la quale il pittore frà Carnovale verrebbe ad essere quasi relegato nel novero delle creazioni mistiche, ci pare, a dir vero, d'indole piuttosto sottile che verosimile, non sapendo, fra altre cose, spiegarci come la grande tavola (col *Ritratto di Federigo da Montefeltro inginocchiato*), pervenuta alla galleria di Brera col suo nome, non avrebbe, fin dall'origine, tramandato quello più grande e più celebre del maestro, Pier della Francesca, quando avesse buon fondamento il fatto, ammesso dal nuovo *Cicerone,* ch'egli stesso ne fosse stato l'autore. Un esame rinnovato delle opere stesse, del resto, condurrebbe, crediamo, a distinguere il fare del maestro da quello dello scolare, al quale, in fine, vorrebbe essere conservata anche la tavola più piccola nella chiesa conventuale discosta pochi chilometri da Sinigaglia, che il Bode gli vorrebbe pure disputare (p. 595).

Il libro, in seguito, si rivolge ad altre regioni, incominciando col gruppo di pittori che formarono il lustro dell'arte in Forlì. Lo scrittore quivi non si perita di rivendicare al gran Melozzo un dipinto, fin qui trascurato, quale si vede sopra un monumento (Coca), in una cappella lungo il fianco destro, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva in Roma, rappresentante *Gesù, come giudice universale, con angeli ai lati* (p. 596). Considerata la scarsezza delle opere rimasteci del grande prospettico, sarebbe un acquisto da non trascurarsi; ma altri ce ne addita un altro professore tedesco in un suo volume intitolato dal nome di Melozzo;[2] s'intende, opere non per anco riconosciute per sue. Non vogliamo asserire, dal canto nostro, che siano null'altro che lustre e fantasmagorie di detti scrittori; nonostante, vorremmo interessare l'onorevole Direzione di questo periodico a prenderle ad argomento di uno studio speciale, acciò anche fra noi si sappia in quale conto vadano tenute le accennate rivelazioni intorno a cose nostre, tanto più che nel caso concreto si tratta principalmente della sfera d'azione esercitata in Roma da uno dei più peregrini artisti del quattrocento. Uno studio ulteriore intorno alla medesima aggiungerebbe nuovi titoli di benemerenza

[1] Quivi, prendendo in considerazione un profilo di donna agli Uffizi, altro a Pitti e un terzo nel museo Poldi Pezzoli, tutti ufficialmente registrati per opere di Pier della Francesca, li vorrebbe di un pittore affine a Domenico Veneziano e a Pietro Pollaiuolo.

[2] È un grosso volume in-4°, in lingua tedesca, intitolato: *Melozzo da Forlì,* autore il prof. Aug. Schmarsow.

Digitized by Google

a quelli già acquisiti dal prof. Gnoli colle notizie pubblicate intorno all'attività di Donatello in Roma, intorno alla casa di Rafaello, e via dicendo.

Nella divergenza esistente fra i due critici tedeschi quanto all'autore di una cupoletta nella chiesa di San Biagio a Forlì (a destra, a canto l'ingresso), crediamo stia in errore la quinta edizione del *Cicerone,* la quale, invece di costatarvi, com'era stato ammesso nella seconda edizione, la mano di Melozzo, che si rivela co' suoi arditi scorci, se non altro per la stretta analogia con simile sua opera anteriormente eseguita a Loreto, persiste ad attribuire l'esecuzione in tutta la cappella alla mano del suo allievo Marco Palmezzano, artefice d'ingegno tanto inferiore da non aversi a confondere col maestro (p. 598).[1]

Che se il Palmezzano si compiacque indicare la sua relazione col medesimo fino a segnarsi in un quadro col nome di *Marcus Demelotius* (*sic*) (quadro conservato oggi nella pinacoteca comunale di Forlì), altra volta assunse il nome di Marco Valerio Morolini. Il motivo non lo conosciamo; crediamo tuttavia che il nuovo *Cicerone* s'inganni quando in proposito segue le indicazioni degli scrittori locali, prendendo per autore distinto dal Palmezzano quello che si segna col nome di Morolini, laddove le opere rispettive presentano tanta identità di tipi e di esecuzione da accusare, se non andiamo errati, sempre la mano dello stesso artista.

Vieppiù giustificati appariscono gli appunti critici ai quali non saprebbero sottrarsi alcune informazioni concernenti quel valentuomo che fu il pittore Lorenzo Costa. Infatti deve recar meraviglia come mai un così esperto conoscitore quale il dott. Bode abbia potuto additare la mano del Costa in opere così disparate fra loro, quali il *San Girolamo in trono* della cappella Castelli in San Petronio a Bologna e nella cappella Marsili quivi la tempera del *San Sebastiano martirizzato,* più le due tele coll'*Annunciazione* ai lati dell'altare, le quali, per quanto spetta se non altro al disegno eletto delle due figure, rivelano sensibilmente la mano del Francia, come già, d'altra parte, con fino intendimento fu avvertito (p. 621).

Ad un altro ordine di considerazioni è dovuta la manifestazione di certa prediletta teoria d'influenze artistiche, messa in voga, principalmente dalla *Storia della pittura* del Cavalcaselle. Che le ultime edizioni del *Cicerone* vi abbiano aderito assai più dell'opera originale del prof. Burckhardt è cosa non meno evidente che naturale. Mentre nelle pagine anteriori tale teoria fa capolino nella importanza attribuita a Pier della Francesca per la pretesa, ma, a quanto ci pare, sempre problematica o per lo meno limitata influenza sulla scuola di Ferrara, a Giusto di Gand per quella esercitata su Melozzo, venendo al Costa, il Bode vuole rilevata in proposito della sua nota ancona dell'*Assunta cogli Apostoli* in San Martino di Bologna la *maniera umbra,* onde la trova fortemente improntata; preoccupazione questa non dissimile da quella (se ci si passa il paragone) di chi non ben pratico dei dialetti parlati nel nostro paese non riesce a distinguerne appieno le analogie e le differenze.

Lasciando da parte certa congettura colla quale volge il pensiero al presunto ritratto d'Isabella d'Este nella tribuna degli Uffizi là dove segue il Costa nella sua dimora a Mantova, non sappiamo d'onde abbia ricavato la nuova, che il medesimo in detta città avesse eseguito singoli quadri per la sua città natale. Oggidì è certamente noto d'altronde al dott. Bode che il solo esempio col quale egli vorrebbe confortare la sua asserzione non è altrimenti sostenibile, riferendosi ad una pala appartenente all'ateneo di Ferrara (*Madonna con due Santi*), quivi registrata, bensì per opera di Lorenzo Costa, ma dai migliori conoscitori tenuta d'altra mano, che accenna la sua derivazione da Modena, come lo accenna un particolare del quadro stesso, quello, ciò è a dire, del santo vescovo a lato del trono della Vergine, che regge un modello di città dove si distingue il caratteristico campanile del duomo di Modena, comunemente chiamato il campanile della *Ghirlandina.*[2] A quella osservazione inoltre ci pare vi sarebbe da contrapporre il riflesso, che mentre a Ferrara nulla

[1] Va tenuto conto però in questo luogo della circostanza, che solo da breve tempo una nuova finestra praticata in detta cappella è venuta a rischiararla convenientemente e a mettere in evidenza gli affreschi della cupola. L'avvertenza di tale vantaggio non ha impedito però il dott. Schmarsow, nel parer nostro, d'ingannarsi là dove egli vorrebbe rivendicare a Melozzo anche i putti nei pennacchi e la lunetta sotto la vôlta.

[2] Vedasi in proposito l'articolo di ADOLFO VENTURI nel *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* a. 1887, Heft II u. III.

Digitized by Google

ci si offre di mano del Costa, durante la sua dimora a Mantova fu occupato in svariate opere per le chiese di detta città e pei palazzi dei Gonzaga.

A compimento poi di quanto spetta allo stesso artista, si legge nel *Cicerone,* che a Mantova il più eminente collaboratore *(der hervorragendste Geselle)* del Costa fu il suo concittadino Ercole di Giulio Cesare, avvertenza che difficilmente si potrebbe verificare, anche astrazion fatta della circostanza, che quanto abbiamo di sua mano richiama l'origine da Ferrara. Se non altro, basterà rammentare in proposito le sue due opere principali, la tavola degli *Esposti,* ora a Londra, e il ricchissimo soffitto del palazzo Scrofa.[1]

Quanto alla relazione di padre e di figlio che il Bode vorrebbe stabilire fra Ercole dei Roberti ed Ercole di Giulio Cesare, se apparisce tutt'altro che confermata nell'ordine propriamente genealogico, conveniamo che potrebbe essere più agevolmente accettata dal lato della figliazione artistica (p. 622).

Dalla disciplina del Costa e del Francia a quella di Timoteo Viti sappiamo essere breve il passo. La nostra Guida ben lo avverte, ma pel rimanente ci è giuocoforza confessare che avremmo delle eccezioni a fare rispetto a quanto c'insegna intorno a Timoteo, dicendo che in Urbino si appropriò le particolarità *(die Eigenthümlichkeiten)* di Giovanni Santi e dello Spagna e da ultimo subì influenze rafaellesche; come intende rilevare da una figura di *Sant'Apollonia* nella galleria di Urbino, che gli richiama la Santa Cecilia di Rafaello, e nella sagrestia del duomo dalla tavola dei *Santi Martino e Tommaso coi devoti* (p. 625). Gli assegna quindi più avanti un posto fra i seguaci di Rafaello, e come tale persiste a considerarlo autore del disgraziato quadro rappresentante *San Luca che dipinge la Madonna,* nell'Accademia omonima a Roma (p. 705). Nel divario che corre, a dir vero, fra questa interpretazione e quella che fa dello stesso artista il senatore Giovanni Morelli, noi lasceremo alla nuova generazione di indagatori di sentenziare quale delle due si presenti più omogenea e più attendibile.[2]

Del resto, il nuovo *Cicerone,* là dove accoglie, come fa parecchie volte, le vedute del Lermolieff, esposte nella edizione originale del suo noto libro stampato nel 1880, gli rende la dovuta giustizia, sebbene talora tacitamente. Che se in un maggiore numero di casi si fosse fidato del giudizio provetto di quello, mettiamo pegno che la sua opera ci avrebbe guadagnato piuttosto che scapitato. Come quando pone fra gli artisti dipendenti dalla scuola padovana *(von Padua angeregt)* il parmigiano Filippo Mazzola, nel quale scorgeremmo in vero più spiccata l'aspirazione ad emulare nell'arte del ritratto il celebre Antonello da Messina (p. 627). E parimenti quando persiste nelle antiche opinioni intorno a quest'ultimo pittore, non condonandogli il viaggio nelle Fiandre ad impararvi la tecnica ad olio dei Van Eyck, e facendolo in certo modo superiore ai corifei della pittura veneta, i fratelli Giovanni e Gentile Bellini, per una presunta influenza esercitata sul loro ulteriore sviluppo, in ispecie su quello di Giovanni Bellini *(für die letzte Ausbildung der beiden Bellini, in 's besondere des Giovanni)* (p. 632).[3]

Avrebbe guadagnato, in fine, se dallo stesso libro avesse colto i criteri opportuni a delineare più nettamente la fisionomia artistica di un grande autore, quale il suddetto Giovanni Bellini,[4] e a vedere come gli vadano tolte, secondo ogni probabilità, le figure di guerrieri dipinte in Treviso accanto al monumento Onigo, le quali, e per se stesse e per i particolari vie più spiccati di certi tondi a chiaroscuro sottoposti (i quali non si vedono se non prendendosi la briga di aprire due sportelli), si qualificano per opere di quell'Jacopo de' Barbari, cui il Lermolieff dedica una particolare attenzione (p. 637).

[1] Si sa che il merito di avere rivendicato ad Ercole le dette due opere (la prima fin qui riputata del Costa, la seconda del Garofalo) spetta al Lermolieff, come si può vedere nel noto suo libro intorno alle tre grandi gallerie germaniche. Tali giudizi già hanno ricevuto la generale sanzione de' conoscitori.

[2] Vedi: *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Saggio critico di IVAN LERMOLIEFF. Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, p. 304 e segg.

[3] Si noti che il Burckhardt nelle prime edizioni diceva soltanto essere possibile che la scuola coloristica veneta fosse debitrice di qualche cosa ad Antonello. Per quali indizi poi nella 5ª ediz. Pietro figuri come fratello di Antonello è cosa che ignoriamo.

[4] Vedasi in proposito la p. 634 della 5ª ediz., dove sono enumerati fra le opere del Bellini i deboli quadri attribuitigli nelle gallerie Poldi, nelle civiche di Bergamo e di Treviso, nel palazzo Ducale a Venezia.

Digitized by Google

Nuove modificazioni di giudizi s'imporrebbero ai paragrafi concernenti i fratelli Antonio e Bartolomeo Vivarini da Murano, il Carpaccio, il Basaiti, il Catena, nei quali forse è mancata l'opportunità allo scrittore di sottoporre al proprio raziocinio una parte della materia trattata. [1]

Per un altro verso non gli va negato il merito di mostrarsi informato *de visu* delle più recenti scoperte. Tali quelle di alcune interessanti pitture murali della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano. Quando, per altro, nella quarta cappella quivi (il nome della chiesa è ommesso, ma sappiamo essere intesa la sunnominata) viene segnalata la mano dell'insigne artista veronese Vittore Pisano negli affreschi che ne decorano le vôlte, certamente il critico enuncia un giudizio troppo determinato, prendendo abbaglio forse dalla manifestazione di certe analogie proprie della specie o fors'anco del genere cui appartiene l'individuo eminente da lui allegato (p. 646).

Rivolgendo poi la sua attenzione alla monumentale cappella Portinari, architettata da Michelozzo, posta a capo della chiesa medesima, convien dire ch'egli abbia preso il tutto per la parte, attribuendo le pitture, che ne ricoprono le pareti, cumulativamente al bresciano Vincenzo Foppa, laddove a quest'ultimo in realtà non si saprebbero riferire se non i quattro tondi dei pennacchi colle figure dei *Dottori di Santa Chiesa.*

Fedele poi alla teoria delle influenze, non ommette di segnalarvi delle qualità rammentanti in modo sensibile quel mago universale che si chiama Pier della Francesca, dove, ad ogni modo, una parte ben concreta spetta alla mano del restauratore che si assunse l'impegno di rinnovare gli affreschi nell'occasione della loro recente scoperta di sotto l'intonaco. Infine non si perita di aggiudicare al Foppa medesimo una pittura rappresentante l'*Adorazione de' Magi,* che vedesi nel braccio destro della chiesa, nella quale, a vero dire, non sapremmo costatare se non l'opera di un men che mediocre pennello lombardo della fine del quattrocento (p. 649). [2]

Nuovi orizzonti si aprono in presenza dell'arte più fiorita, che, sorta in sullo scorcio del XV secolo, si espande nel successivo, portando i più mirabili frutti. Ci si affacciano per le prime le elette figure di Leonardo, di Michelangelo e di Rafaello. Le indagini molteplici già maturate intorno ai medesimi hanno spianato alquanto la via allo studioso, per modo da agevolargli l'intendimento della loro natura artistica. Quando il dott. Bode quindi ne deduce l'osservazione generica che per imparare a conoscere a fondo un artista quale il Vinci è massimamente da raccomandarsi lo studio della ricca suppellettile de' suoi disegni, noi siamo pienamente d'accordo con lui. Sgrazia-

[1] Non dubitiamo, p. es., che in seguito ad ulteriore esame non saprebbe sfuggire ad un critico tanto addentro nella tecnica degli antichi pittori, che dei due quadri simili attribuiti in Venezia ad Antonio da Murano, rappresentanti l'*Incoronazione di nostra Donna,* l'uno nella chiesa di San Pantaleone, l'altro nella r. pinacoteca, è originale il primo soltanto, copia non molto antica il secondo (p. 629).

Ragionando poi di Bartolomeo Vivarini, accenna per opera *fina* di lui una ancona che il defunto duca Melzi legò alla pinacoteca Ambrosiana, opera che andrebbe relegata piuttosto fra le fatture della bottega, mentre si sarebbe forse potuto rilevare la mano del maestro in un ritratto di Francesco Foscari, circa il quale viene mantenuta dal *Cicerone* l'attribuzione infondata del catalogo del museo Correr, che lo aggiudica a Gentile Bellini (pp. 629 e 634).

Fra i dipinti del Carpaccio cita indistintamente una affollata accolta di Santi attorno ad una *Incoronazione della Vergine,* di carattere vagamente cimesco, che vedesi appesa in una delle cappelle della chiesa di San Giovanni e Paolo in Venezia, e i quadri che portano il suo nome nel museo Poldi Pezzoli, dove certamente non gli riescirebbe difficile avvedersi che la segnatura apposta a quel curioso *Sansone con Dalila* è apocrifa e il dipinto di ben altra scuola (p. 639).

Più oltre accoglie senza sospetto fra le opere di Marco Basaiti le tavolette con la figura di *San Girolamo del romitaggio,* appartenenti alle gallerie di Brera (questa evidentemente di Cima da Conegliano), del defunto principe Giovanelli e dell'Accademia di Venezia (raccolta Molin), non che la così detta *Santa Conversazione* nelle sale venete agli Uffizi (p. 641); fra i dipinti del trevisano Vincenzo Catena una *Flagellazione* nell'Accademia di belle arti in Venezia e una *Madonna con due Santi,* più il devoto *doge Loredan* nel palazzo Ducale, che certamente non ispettano a lui, rivelando, salvo errore, maggiore attinenza col fare del bergamasco Gerolamo da Santa Croce (p. 642).

[2] Nel capitolo della pittura lombarda si nota che, contrariamente alle indicazioni del Lermolieff, si attiene alla tradizione che attribuisce a B. Butinone certe opere, le quali difficilmente gli si saprebbero confermare oggidì, da che un trittico segnato del suo nome, entrato nella galleria di Brera pochi anni or sono (menzionato d'altronde anche dal dott. Bode), ci ha più chiaramente manifestata la di lui peculiare individualità artistica (p. 650).

Rispetto alla scuola veronese antica vi sarebbero due asserzioni da emendare, le quali vanno considerate forse come semplici sviste, quelle, ciò è a dire, della esistenza di una bella pala d'altare di Domenico Morone in Sant'Anastasia, che non ci consta vi sia mai stata, e di tre predelle di Gerolamo de' Libri nella cappella del vescovado, le quali notoriamente sono opere di Liberale da Verona, come già nell'*errata-corrige* della 2ª edizione era stato significato (p. 647).

Digitized by Google

tamente non possiamo dire altrettanto in proposito di due singoli esempi ch'egli adduce all'infuori delle raccolte di disegni, poichè nel parer nostro non reggono al lume di una critica rigorosa. [1] E passando ai dipinti, sarebbe stata opera presso che vana, secondo lui, quella di un esperto conoscitore dell'arte lombarda, mercè la quale si è studiato di sceverare dall'operato di Leonardo una parte che spetta, come è a reputarsi per precisi indizi, ad alcuni suoi più o meno immediati seguaci ed emuli di Lombardia. Tanto è vero che anco in questo caso l'erudito alemanno si compiace seguire la versione tradizionale, prestando fede, fra altro, alla derivazione diretta dal Vinci del così detto ritratto della *Duchessa,* all'Ambrosiana, ch'egli accosta per ordine di tempo a quello della *Belle Ferronière* al Louvre, presumendo inoltre stabilirne l'origine intorno al 1485. [2] Stima opera genuina del medesimo anche il ritratto detto del *Duca,* come che ci paia abbastanza evidente che offra poca conformità con quello della *Duchessa,* e per le dimensioni, e pel modo con cui è dipinto; circostanza che non impedisce allo scrittore di ricercarvi la tecnica propria di Leonardo (p. 668).

Non sappiamo d'altronde se sia a cognizione del lettore la circostanza che a Firenze, in vicinanza dei boschetti di giardino Boboli, risiede da anni la Ninfa Egeria, ispiratrice di uno stuolo di giovani iniziati, se ci è lecito qualificare con quell'appellativo iperbolico un venerando amico, noto altrimenti quale *Nestore* degli eruditi stranieri in materia d'arte. Ci consta bensì che alcuni de' suoi suggerimenti hanno trovato accoglienza anche nelle più recenti edizioni del *Cicerone,* come si nota per più segni. Tale l'attribuzione a Leonardo (in età giovanile) del quadro della *Annunciazione* in galleria degli Uffizi, accettata anche dalla Direzione locale, non ostante da secoli fosse stato tenuto a Monte Oliveto, presso Firenze, per opera del Ghirlandaio. Alla quale viene associato un piccolo frammento contenente un *profilo di giovane,* rinvenuto nei magazzeni della stessa galleria (p. 670): dipinti intorno ai quali abbiamo avuto la opportunità di esprimere altrove l'animo nostro.

Ora, come alla riserva rispetto a simili battesimi, deficienti, come ci pare, di ragioni intrinseche, abbiamo fatto seguire quella concernente un giudizio parimenti un po' arrischiato circa un'opera di scultura voluta di Michelangelo nel museo di Berlino (una statua di *San Giovanni Battista*), così non sapremmo fare pieno plauso al passaggio del *Cicerone,* dove cita fra le opere genuine del Buonarroti le due tavole aggiudicategli nella galleria Nazionale di Londra (p. 689). Non neghiamo che in quello rappresentante *Nostro Signore morto, sorretto da' suoi,* si possa ravvisare un tentativo di Michelangelo, lasciato a mezzo come cosa non riescita; ma quanto all'altro (una *Madonna con due bimbi e un gruppo di angeli*), crediamo che i migliori conoscitori oramai non lo tengano per altra cosa che per un centone, composto con reminiscenze del maestro.

Infine, per non dilungarci troppo, ci limiteremo a notare alcune indicazioni intorno a Rafaello nello stesso libro, le quali, se non andiamo errati, non possono altrimenti essere accolte dalla critica al grado di maturanza a cui è giunta oggidì. Così, quando noi vediamo sostenere che nel quadro della *Risurrezione,* di Pietro Perugino, nella pinacoteca Vaticana, la parte bassa rammenta in modo così deciso le opere giovanili di Rafaello da doverglisi attribuire una parte essenziale nella esecuzione, noi troviamo sempre seguito l'andazzo di chi altre volte pretendeva verificare la collaborazione del giovane Urbinate anche in certe tavole del maestro suo nell'Accademia di belle arti a Firenze e nel trittico di Londra, proveniente dalla Certosa di Pavia. [3] Quando a Bergamo il Bode ci addita per opera dello Spagna (che reputa essere il maestro al quale il giovane Rafaello si accosta più che ad ogni altro) la tavola colla mezza figura di *San Sebastiano* (erroneamente qualificato per Santo Stefano), ci fa specie che nella galleria di Berlino egli ammetta per opera di

[1] Si tratterebbe qui di una *testa di donna* esposta fra i quadri di galleria Borghese (p. 668), probabilmente di un seguace lombardo, e della *testa di Cristo* (sdolcinata e rifatta) nella pinacoteca di Brera (p. 671).

[2] È noto che il Morelli, in base a un complesso di dati e di raffronti ponderati, addita per autore di quel ritratto il miniaturista milanese Ambrogio de Predis, che il nuovo *Cicerone,* forse per un *lapsus calami,* convertirebbe in un Matteo de Pretis.

[3] Infido argomento ad avvalorare tali giudizi sarebbe quello della esistenza di alcuni disegni in Inghilterra, tenuti per rudimentali pensieri di Rafaello pel primo e per l'ultimo di questi quadri, quando in realtà nessuna ragione stringente c'impone di accogliere l'attribuzione concernente i disegni stessi.

Digitized by Google

Rafaello la *Madonna dal libro,* che egualmente accenna alla sua maniera peruginesca, quale fu più precisamente definita da parecchi anni in qua mercè nuove ricerche ed opportuni confronti.

Quando in fine novera fra le genuine del Sanzio un'opera così meschina e debole per ogni verso, qual'è lo stendardo ora conservato nella galleria di Città di Castello (astrazion fatta dallo

GRUPPO DI COMBATTENTI

(da un disegno di Rafaello, nell'Accademia di belle arti in Venezia)

stato miserando in che si trova), noi non sapremmo fargli il torto di non tenerci persuasi che, se egli lo avesse a sottoporre ad un ulteriore esame, finirebbe per abbandonare la vieta opinione formatasi intorno a questo duplice dipinto, raffigurante, come si sa, da un lato la *Santissima Trinità,* dall'altro la *Creazione di Eva* (p. 692).

Più complesso e più sottile per se stesso è l'argomento concernente la nota raccolta di schizzi attribuiti a Rafaello, esposta nella sala dei disegni della r. pinacoteca di Venezia. Non essendo qui il luogo di entrare in discussione in proposito, noi esortiamo, se non altro, chiunque si com-

Digitized by Google

piace di mettere in pratica attivamente la propria virtù di osservazione, a costatare la differenza che corre fra il foglio con studî tracciati sulle due facciate, che il senatore Morelli addita come segni manifesti di una creazione del Sanzio, e gli altri fogli a penna nei quali ravvisa la mano del Pinturicchio. Il nuovo *Cicerone,* come si vede, non fa caso di questo divario, che anzi trova in tutti i disegni della serie il tracciato della stessa mano (..... *Sie zeigen den ductus derselben Hand)* (p. 693). [1]

GIOVANE IGNUDO

(da un disegno da attribuirsi a B. Pinturicchio, nell'Accademia di belle arti in Venezia)

[1] Nella annessa riproduzione del disegno, rappresentante un *gruppo di combattenti,* nessuno vorrà negare la mano facile di Rafaello, la quale si rivela nel movimento animato dell'azione non solo, ma altresì nelle forme piene e tondeggianti che sogliono caratterizzare i suoi nudi in genere e manifestarsi in particolar modo nella morbidezza delle musculature. Il maneggio della penna poi vi è disinvolto e pieno di vita, e nei segni delle ombreggiature è seguìto il sistema più semplice, quello, ciò è a dire, che non presenta pressochè nessun incrociamento di tratti, laddove questo si mostra con frequenza grande negli altri fogli.

Nel disegno raffigurante un *giovane ignudo,* del quale si ha un riscontro, salvo errore, fra le numerose figure nello scomparto in cappella Sistina rappresentante il *Battesimo di Cristo,* si avverta il modellato scarno, le forme lunghe e sottili in ogni parte del corpo, la mancanza generale di scioltezza, non che il modo di ombreggiare quadrettato; tutti particolari che, come ebbe a indicare il Morelli, si riscontrano in altri disegni ragionevolmente attribuiti al Pinturicchio. La *Madonna*

Digitized by Google

Sorgono da ultimo, sempre in proposito di Rafaello, gli apprezzamenti intorno ad alcuni ritratti. Qui noi troviamo che il critico si sorprende che venga messa in dubbio la originalità del preteso ritratto della Fornarina in galleria Barberini, mentre quello dallo sguardo così vivamente rafaellesco, noto col nome della *Donna velata,* in galleria Pitti, lo congettura proveniente dalla

MADONNA INGINOCCHIATA

(da un disegno da attribuirsi a B. Pinturicchio, nell'Accademia di belle arti in Venezia)

scuola bolognese, probabilmente da un originale di Rafaello, e di quello di *Bartolo e Baldo,* da Doria Pamphili, non dice altro, senonchè oggidì è generalmente ritenuto di Polidoro. In presenza

inginocchiata a mani giunte (terzo foglio) corrisponde a quella che vedesi eseguita a fresco dal Pinturicchio in Santa Maria del Popolo a Roma. Se fosse stato Rafaello che l'avesse copiata, l'avrebbe indubbiamente interpretata con maggiore larghezza. In questo disegno invece l'accentuazione delle fattezze del volto, delle mani, delle pieghe, l'ombreggiare serrato e a tratti incrociati, tutto tendente a un non so che di esile e di acuto, denota sempre l'artista del quattrocento e ben si addice al Pinturicchio, le cui creazioni, a petto di quelle di Rafaello, dànno costantemente imagine del tenero flore non per anco sbocciato.

Digitized by Google

di simili dichiarazioni noi vorremmo sollevare nel suo enunciato più che altro una questione di gusto, intorno alla quale il giudizio delle persone competenti vorrà forse manifestarsi in modo più determinato mano mano che il criterio artistico si andrà affinando e corroborando.[1]

GUSTAVO FRIZZONI

[1] A compimento del nostro soggetto riassumiamo qui le deficienze più salienti che ci sembrano da avvertire nelle rimanenti parti del libro spettante alla pittura.

A Baldassare Peruzzi attribuisce una *Sacra Famiglia* in galleria Pitti che, come da altri fu già avvertito, porta piuttosto l'impronta di un'opera di Francesco Granacci. Allo stesso Peruzzi una tavola col *Ratto delle Sabine* in palazzo Chigi, ch'è certamente del Sodoma, come viemeglio appare dopo l'accurato ristauro compìto dal cav. Luigi Cavenaghi (p. 733). Enumera fra le opere del Dosso un'opera eclettica quale è quella della *Lavanda de' piedi,* all'Ambrosiana di Milano (p. 736). Segue sgraziatamente il giudizio della *Storia della pittura* del Cavalcaselle, congetturando la mano di Pellegrino da San Daniele in due tele nella raccolta del palazzo Ducale di Venezia, rappresentanti la *Visitazione* e il *Passaggio del mar Rosso,* delle quali si manifesta autore indubbiamente il bergamasco Andrea Previtali (p. 757). Mentre per alcuni indizi, che ci paiono puramente accidentali, vorrebbe contestare a Giorgione una delle due tavole a composizione di piccole figure in galleria degli Uffizi *(Il Giudizio di Salomone),* sostiene tuttora quale opera di Lorenzo Lotto, in galleria Pitti, il celebrato quadro delle *Tre Età,* il quale, a vero dire, non solo nei suoi tratti caratteristici esteriori, ma eziandio nel suo equilibrato concetto, di una profonda semplicità, si scosta affatto dal genere brioso e spigliato che siamo soliti riscontrare nelle opere del Lotto e avrebbe a confermare il giudizio di chi per primo v'interpretò la mente e la mano di Giorgione (pp. 753 e 769). (LERMOLIEFF, op. cit., p. 162).

Altrove adduce, fra le opere del Lotto, un debole *San Rocco,* certamente per errore attribuitogli nella galleria del principe Giovanelli a Venezia (p. 769).

In fine, ragionando di un autore così poetico e fino colorista quale fu il veronese Bonifazio, non sapremmo scorgere se non un equivoco nell'asserzione per la quale subordina una sua delicatissima *Sacra Famiglia* (già proprietà Andreossi a Milano, ora nella galleria Nazionale di Londra), a quella di simile composizione, ma molto più ordinaria come opera d'arte, che si vede nella pinacoteca di Venezia, a canto al ben noto *San Giovanni Battista* di Tiziano (p. 783).

Digitized by Google

I PROGETTI DI RESTAURO

DELLE TOMBE

DEI GLOSSATORI ACCURSIO, ODOFREDO E ROLANDINO DE' ROMANZI

FINO a poche settimane sono chi fosse passato in piazza Malpighi sotto il porticato dell' antico convento di San Francesco, a mala pena sarebbesi accorto di certi avanzi architettonici medioevali esistenti ancora nelle pareti di detto porticato; soltanto i pochi amanti di ogni cosa che possa destare qualche antico ricordo si accostavano per giungere a stento a conoscere da certe iscrizioni scolpite su marmo annerito dal tempo, che quelli erano gli avanzi delle tombe dei celebri glossatori Accursio e Odofredo.

Era cosa ben triste, per chi ama le patrie glorie, il vedere che i resti di monumenti, che insieme ad uomini chiarissimi ricordano il più glorioso periodo dello studio e della storia bolognese, fossero lasciati in tanto abbandono, mutilati, ricoperti di calce e divenuti tabelle di affissione, su cui gli agenti di pubblicità stendevano i loro manifesti.

Deliberatasi la solennità del centenario, viemaggiormente si dimostrò indispensabile il porre mano ad un restauro di quelle tombe, il quale facesse vedere ai tanti stranieri che qui dovevano convenire, che in Italia si tengono nel dovuto onore i nostri grandi; ed infatti la R. Deputazione di storia patria fino dal 1886 si faceva promotrice del restauro stesso, affidando al cav. Rubbiani, l'egregio restauratore di San Francesco, la cura di presentarne il progetto.

La Deputazione stessa poi, ricordando che in antico un'altra tomba sorgeva accanto a quelle di Accursio e di Odofredo, quella, cioè, di Rolandino de' Romanzi, altro celebre dottore dello Studio, proponeva che i frammenti della tomba stessa dal cimitero comunale, dove in principio del secolo erano stati trasportati, fossero rimessi nel loro pristino posto, e voleva compresa pure detta tomba nel progetto di restauro, progetto che il cav. Rubbiani presentava alla Deputazione stessa dopo non molto tempo. Esso è il risultato di studi diligenti praticati sopra i dati di fatto forniti dalle misure prese sulle parti dei monumenti ancora esistenti e dagli assaggi praticati nella località, ed è parimenti il risultato di ricerche fatte nelle carte dell'antico convento francescano, nelle pubbliche biblioteche e più specialmente nei documenti del R. Archivio di Stato.

Le tombe in discorso furono costruite: prima quella di Accursio, probabilmente poco appresso la sua morte, avvenuta nell'anno 1230, poi quella di Odofredo, morto nel 1265, dal figlio suo Alberto, finalmente quella di Rolandino de' Romanzi, che, come risulta dal contratto ancora esistente, stipulato fra l'artefice ed il figlio di lui, sappiamo che fu eretta nell'anno 1285.

In quel tempo appunto, dietro l'abside ed il fianco nord della chiesa di San Francesco stendevasi il cimitero, « e qui in fila isolati, smaglianti di marmi e di pietre vetrate, sorgevano i tre tabernacoli peripteri, piramidali, che ombreggiavano le arche dei tre grandi glossatori ». [1]

[1] A. Rubbiani, *Le tombe di Accursio, Odofredo e Rolandino de' Romanzi, glossatori del* XIII *sec.* Bologna, Zanichelli, 1887.

Digitized by Google

Le arche di Accursio e di Rolandino poggiavano sopra basi rettangolari rivestite, quelle della prima, di lastre di macigno, di lastre di marmo bianco e rosso e di Verona quelle della seconda; coronata la base della tomba di Accursio di una cornice di pietra d'Istria, la base della tomba di Rolandino di una cornice intagliata di rosso veronese. Al disopra della base ergevasi il tabernacolo sopra colonnette di un peristilio a loggetta, delle quali le quattro d'angolo più grosse con ricchi capitelli a fogliami di stile romanico; le quattro colonne angolari della tomba di Rolandino poggiavano poi sopra piccoli leoni simili a quelli che nelle chiese romaniche sogliono sorreggere le colonne del pronao; le altre colonnette del peristilio erano molto più esili e binate. Sulle colonnette stesse poggiavano poi gli archetti di pietre smaltate bianche e verdi, e così pure in pietre smaltate era il rimanente del muro che alzavasi sino alla cornice su cui ergevasi la piramide del tabernacolo, essa pure tutta in pietre smaltate e sormontata dalla croce; « culmine questo caratteristico dei monumenti sepolcrali di quel tempo, che raggiunse poi la sua più meravigliosa espressione di genio e di ricchezza nelle tombe degli Scaligeri di Verona ». [1]

La tomba di Odofredo fu assai più ricca di queste e servì di modello alla tomba del famoso notaio Rolandino dei Passeggieri, che oggi ancora ammirasi nella piazza Galileo di Bologna; in essa, a differenza delle altre due, il tabernacolo, non molto diverso di foggia dagli altri, anzichè poggiare sopra uno zoccolo massiccio, alzavasi sopra un primo peristilio di grosse colonne poggiate a terra, come può vedersi nella parte del monumento tutt'ora esistente.

Sotto i tre tabernacoli, nel mezzo, erano collocate le arche che racchiudevano gli avanzi di quei tre celebri glossatori. Dell'arca di Accursio non si conosce qual fosse la foggia, nè si hanno di essa notizie, da che nel secolo scorso serviva di abbeveratoio o secchiaio nell'abitazione, allora ed anche al presente, sovrastante al monumento. Dell'arca di Odofredo conservansi soltanto i due fianchi; essa era evidentemente costruita, come il rimanente del monumento, di marmi tolti da altre costruzioni più antiche, giacchè la scultura che quei resti portano impressa, come i capitelli delle colonne ancora esistenti, è di carattere puramente bizantino. L'arca di Rolandino invece ha avuto sorte migliore; dessa è quasi interamente conservata, è di marmo rosso di Verona e porta scolpiti alcuni fogliami ed ornati caratteristici del secolo in cui fu eretto il monumento.

Tombe tanto importanti sotto l'aspetto storico ed artistico furono in antico anche dagli stranieri tenute in sì grande onore, che nella stessa Germania, in una raccolta di incisioni rappresentanti le tombe più famose, edita nel 1589, furono pubblicati i disegni dei tre monumenti in discorso.

Le tombe restarono intatte ed isolate fino all'anno 1598 in cui i frati costruendo il lungo porticato tutt'ora esistente, appoggiaronlo alle tre tombe dei glossatori, togliendole così in gran parte alla vista del pubblico. In seguito, con altre costruzioni addossate al portico guastarono le tombe di Accursio e di Odofredo; restava soltanto intatta quella di Rolandino, quando nel 1803, sotto pretesto che potesse servire di nascondiglio a malviventi, fu atterrata, portandone, come già ebbi a dire, i frammenti al cimitero comunale, dove si pretese di dar forma al monumento col ricomporre gli stessi frammenti in modo affatto immaginario.

Ora, il progetto del Rubbiani, accolto dalla Deputazione di storia patria ed approvato dalla Commissione conservatrice dei monumenti e dal Governo, tende a rimettere le tombe nel pristino loro stato, ma importa di necessità la demolizione di buona parte del porticato e del fabbricato ad esso soprastante. Da ciò nacquero difficoltà, che fino ad ora parvero insormontabili, quel fabbricato essendo presentemente occupato da uffici governativi e sembrando al R. Demanio gran perdita il cederlo. Per tali difficoltà, fino alla fine dello scorso maggio pareva perduta ogni speranza di vedere almeno iniziato il restauro prima delle feste del centenario, ciò che tutti i Bolognesi amanti del decoro della città loro vivamente desideravano. La stessa graziosa nostra Regina, nella sua recente visita a San Francesco, ebbe a deplorare che non si fosse ancora posto mano ad opera tanto importante sotto l'aspetto storico ed artistico. Se non che, mercè l'energia ed il buon volere di S. E. il ministro Boselli, per accordi da esso presi col collega ministro delle finanze, parvero ad un tratto sparite tutte le difficoltà ed assicurata per l'anno venturo la completa attuazione del restauro.

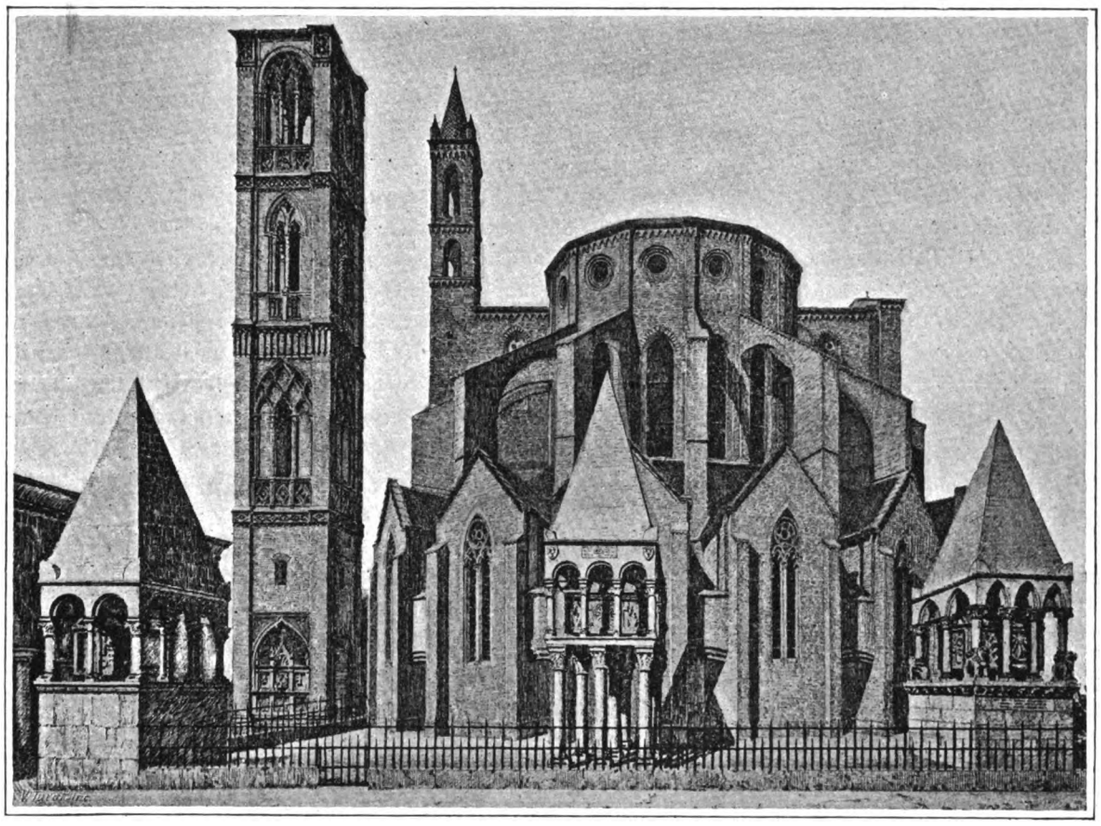
Dopo presi tali accordi, il ministro Boselli commetteva al cav. Rubbiani l'incarico di far ripu-

[1] ALFONSO RUBBIANI, op. cit.

Digitized by Google

lire e restaurare alla meglio gli avanzi delle tombe di Odofredo e di Accursio e di far riportare quelli della tomba di Rolandino in San Francesco, e ciò prima della solennità del centenario, affinchè quanti fossero convenuti in tale occasione a Bologna conoscessero le buone intenzioni del Governo a riguardo di quei monumenti, testimoni delle antiche nostre glorie. Quei lavori furono infatti compiuti, ed ora può dirsi iniziato il restauro che nell'anno prossimo speriamo vedere condotto a termine.

Sarà esso una nuova, una grande conquista, non solo per la storia, ma eziandio per l'arte. Conquista per l'arte il restauro in se stesso delle tombe, che sono un tipo elegante e raro dell'architettura del XIII secolo; conquista impareggiabile ancora perchè, dando luogo alla demolizione del



TOMBE DEI GLOSSATORI ACCURSIO, ODOFREDO E ROLANDINO DE' ROMANZI

fabbricato che oggi è addossato ai monumenti dei glossatori, scoprirà alla vista di tutti l'abside di San Francesco, che co' suoi contrafforti aperti, colle sue cappellette cuspidali e le molte finestre ogivali e bifore, restaurata che sia, farà mostra di una straordinaria eleganza. Sarebbe vivamente a desiderarsi che la demolizione del fabbricato demaniale si estendesse anche a scoprire fino alla base la torre delle campane che sorge accanto all'abside, opera questa sublime della fine del XIV secolo dello stesso architetto di San Petronio, mastro Antonio di Vincenzo, e della quale ora può vedersi soltanto la parte superiore.

Le tre tombe, cui faranno fondo l'abside ed il campanile di San Francesco, formeranno insieme a questi un gruppo tale di monumenti che per merito artistico troverà in pochi altri confronto, per effetto pittorico forse in nessuno.

Bologna, agosto 1888.

FRANCESCO CAVAZZA

Digitized by Google

LA TOMBA DI ROBERTO D'ANGIÒ

IN NAPOLI

UESTO sepolcro reale, uno dei più grandiosi che esistono in Italia, trovasi nella chiesa che, sebbene dedicata al Corpo di Cristo, viene appellata di Santa Chiara per l'attiguo convento di clarisse, edificata da Roberto d'Angiò, il quale, secondo narra la tradizione, la fece innalzare per espiazione di avere avvelenato il fratello, Carlo Martello re d'Ungheria, e ciò per desiderio di regnare dopo la morte del padre, Carlo II. [1] La prima pietra di questo tempio fu posta con solenne pompa nel 1310. [2]

Non è certo ignoto agli studiosi di cose d'arte questo monumento sepolcrale, che rammenta un lungo ed interessante periodo della storia italiana; ma non ci sembra inutile riprodurlo in questo periodico, e pubblicare per esteso il documento dal quale si ricavano i nomi degli scultori fiorentini che per incarico di Giovanna I lo scolpirono.

La tomba di Roberto in origine era il principale ornamento scultorio che arricchiva l'interno del tempio, e doveva fermare gli sguardi dei visitatori, perchè situato nel fondo principale del coro, e in causa della grande semplicità architettonica del tempio, che, mancando di ornamenti ridondanti, contribuiva a dare risalto all'assieme architettonico e scultorio che forma il sepolcro. Purtroppo presentemente, oltre ad essere in grande parte nascosto da un altare che dimostra la bizzarra e barbara stravaganza di un architetto del secolo scorso, è circondato ai lati e superiormente dall'impiastricciamento che pure nel secolo scorso deturpò l'interno di uno tra i più cospicui tempii italiani.

L'altezza del mausoleo è di metri 14, 82, e noi supponiamo che nel muro dove esso poggia, al disopra del vertice del medesimo, dovesse aprirsi in origine una grande finestra circolare, di pari diametro a quella che, sebbene accecata, è tuttora visibile nella parte esterna della facciata, al disopra della maestosa benchè incompleta porta. [3]

Il concetto generale del monumento, per quanto possa sembrare comune, pure non è tale ed in esso vi è del singolare.

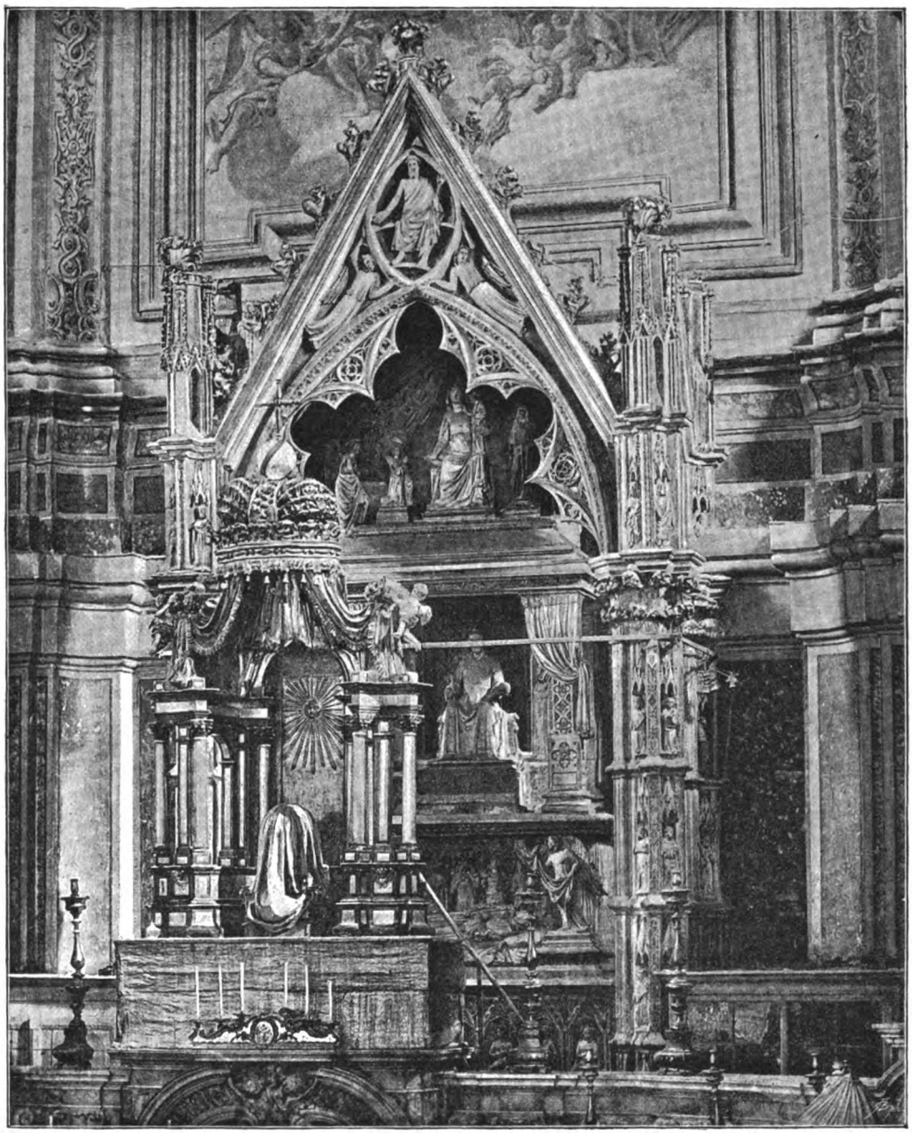
[1] SUMMONTE, *Dell'Historia di Napoli,* tomo II, p. 353.

[2] Ivi, tomo II, p. 373.

[3] Nel secolo scorso furono profusi quattrini per un totale restauro che tolse alla chiesa il carattere proprio, e gia nel XVII secolo furono coperte le antiche dipinture murali.

Digitized by Google

La cassa mortuaria è coperta da un grandioso baldacchino sostenuto da quattro pilastri, formati dall'accoppiamento di diverse colonnine, sulle quali vedonsi delle piccole nicchie con statuette, e di pilastrini adorni nelle loro faccie di certi ornati a leggiero rilievo, che spiccano su fondo tinto a nero; nelle losanghe che fanno parte di cotesti ornati si vede lo stemma dei re di Gerusalemme.



TOMBA DI ROBERTO D'ANGIÒ
(Chiesa di Santa Chiara in Napoli)

La vôlta del baldacchino è formata a spigoli, con archi a sesto molto acuminato, e non mancano tracce di dipinti ornamentali.

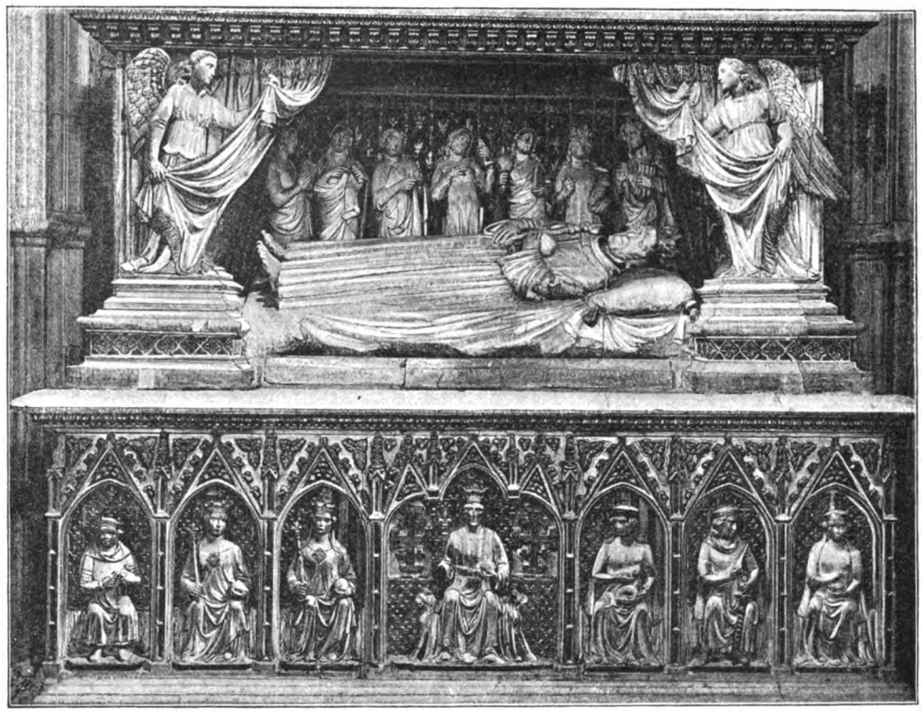
La cuspide di coronamento rinchiude, nel timpano, un alto-rilievo formato da due angioli che sostengono una mandorla, nella quale scorgesi assiso il Redentore, e l'arco sottoposto è reso più volte lobato da compassi semplici e ricchi ad un tempo.

Il ricco sarcofago è sostenuto da quattro pilastri angolari, dei quali i due anteriori sono adorni

Digitized by Google

di figure. Al disotto di questo sarcofago si apre una grande finestra, che ha comunicazione con il coro delle monache, ed è ornata da una solida e semplicissima inferriata.

La faccia anteriore della cassa mortuaria è ornata da sette nicchie poco profonde, nelle quali vedonsi espressi a basso-rilievo, nella nicchia di mezzo re Roberto seduto in faldistorio, e nelle altre, pur sedute, le figure delle sue due mogli, Violanta e Sancia, del figlio duca di Calabria con la moglie Maria d'Austria e la loro figlia Giovanna; il fondo delle nicchie è di un colore turchino oscuro cosparso di gigli d'oro, ed ai lati di quella del re vedonsi due stemmi dei re di Gerusalemme. Tutti gli ornati a fogliami, che si vedono nella parte superiore di queste nicchie, sono messi ad oro.



SARCOFAGO DELLA TOMBA DI ROBERTO D'ANGIÒ

(Chiesa di Santa Chiara in Napoli)

Sulla faccia superiore della cassa mortuaria è distesa la figura del re defunto, vestito dell'abito francescano, con i piedi nudi, la corona sul capo e le insegne del comando nelle mani.

Di dietro, al lato destro della giacente figura, vedonsi delle statuette ritte in piedi, che rappresentano le virtù del principe, e per fondo è dipinta una cortina di colore turchino cosparsa di gigli d'oro.

La copertura del padiglione che sta sopra al sarcofago termina superiormente con ricca scorniciatura intagliata a piccoli modiglioni, ornamento tutto messo ad oro: negli angoli vedonsi due angioli che sollevano le spesse pieghe della cortina del padiglione e contemplano con tristezza il re defunto.

Al disopra di questo primo padiglione se ne scorge un secondo più grandioso, nel quale, tra i pilastri laterali, ornati semplicemente e con gusto, vedesi la statua di Roberto, in grandezza naturale, sedente in faldistorio e con tutte le insegne della sovranità.

Il trono ha per fondo il solito campo turchino oscuro cosparso di gigli d'oro, e ai due lati del faldistorio scorgonsi dei dipinti rappresentanti i personaggi della corte del re, dipinti che, per

Digitized by Google

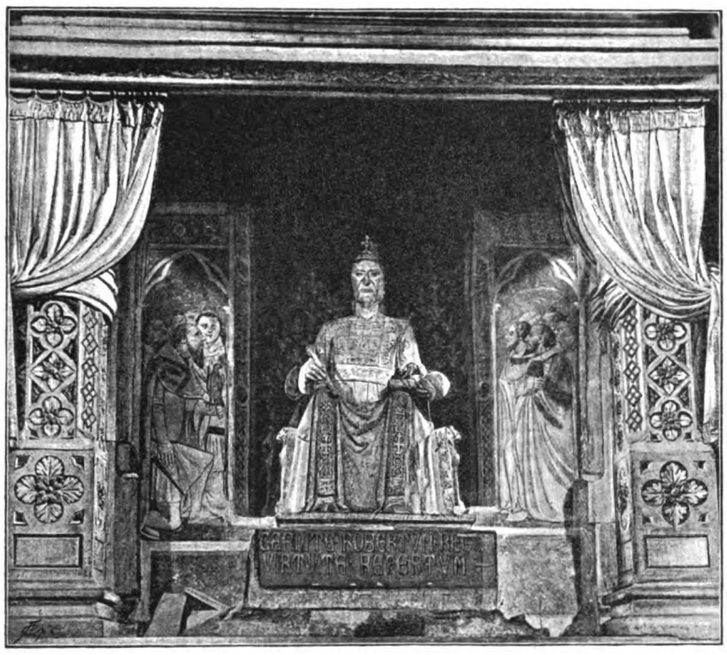
quanto siano ridotti in pessime condizioni e forse pure ritoccati da mano inesperta, pur dimostrano il fare della scuola giottesca.

Dalla parte superiore dei pilastri, che sono negli angoli di questo secondo padiglione, pendono delle cortine avvolte ed annodate a metà dell'altezza dei medesimi.

Nella faccia anteriore della base sottoposta al faldistorio leggesi la breve ma eloquente scritta: *Cernite . Robertum . Regem . Virtute . Refertum .*, che vuolsi dettata dal Petrarca.

A coronamento del descritto padiglione vedesi il gruppo di San Francesco e Santa Chiara, che presentano, l'uno il re Roberto e l'altra la regina Sancia, alla Vergine, che, seduta, ha sul ginocchio il divin putto ritto in piedi; questo gruppo è terminato da un angiolo per lato.

Non mancano dei motivi dorati nelle descritte figure e traccie di colori.



STATUA DI ROBERTO D'ANGIÒ
(Chiesa di Santa Chiara in Napoli)

Nelle nervature della vôlta sonovi delle fascie dipinte che ricordano gli ornati geometrici a diversi colori comuni ai pittori della scuola giottesca.

Il muro che sta dietro all'accennato gruppo è ornato da un dipinto raffigurante un coro di angeli.

Dalle estremità superiori dei quattro grandi pilastri che reggono la vôlta di coronamento si elevano dei pinnacoli adorni nelle loro faccie di nicchiette a copertura cuspidale ed altri ornati messi ad oro; al vertice dei medesimi vi sono dei fioroni parimenti dorati, come lo è pure il gran fiorone che sorge al vertice delle due linee scorniciate che formano la grande cuspide; sono egualmente dorati i fogliami rampanti che sorgono sulla parte superiore di dette linee.

Baccio e Giovanni da Firenze furono gli scultori che lavorarono questo grandioso sepolcro.

È certo che questi artisti, dei quali non si conoscono altre notizie, appartengono a quella schiera di marmorai che furono continuatori della maniera scultoria pisana; e se in questa opera, l'unica che di loro si conosca, l'arte si mostra ancora nell'infanzia, pure, osservando con attenzione il lavoro, si scorgeranno molte parti che fanno vedere palesemente l'ingegno e l'abilità degli esecutori. Le migliori teste, sia per forma che per espressione, sono quelle dei due angioli che sollevano le cortine, e che debbonsi considerare come le migliori sculture del reale sepolcro.

Digitized by Google

Ma sono pure assai pregevoli tutte le figurine che adornano i pilastri, così pel sentimento di cui molte di esse offrono esempio stupendo, come pel piegare delle vesti.

La statua di Roberto sedente in trono ha una certa rigidezza. Il viso è senza espressione, cosa che può essere stata conseguenza dell'aver dovuto gli artisti imitare un calco fatto sul cadavere; poichè è fuori d'ogni dubbio che quella testa è il ritratto perfetto di Roberto, come dimostra il vederla ripetuta con la massima esattezza nella figura giacente e nella piccola figura sedente in faldistorio della cassa mortuaria.

Ma crediamo che non sia il caso di criticare severamente l'opera dei fratelli Baccio e Giovanni, poichè noi supponiamo che essi dovevano avere il primato nell'arte in quel momento.

A confermare questa nostra opinione ci sembra sufficiente considerare che la regina Giovanna I, la quale affidava questa opera importante ai due marmorai fiorentini, e come figlia di Carlo l'Illustre duca di Calabria, che fu governatore di Firenze, e come nipote di quello scaltro Roberto (che per ragioni di politica si fece capo del partito guelfo in Italia, protettore delle scienze, lettere ed arti, amico del Petrarca, e che ebbe ai suoi servigi in Napoli i primi artisti coetanei, come il Cavallini e Giotto), doveva conoscere esattamente quali scultori godevano migliore opinione nella penisola; cosa facile, poichè, come osserva l'illustre Faraglia, in quell'epoca tutto il moto e la vita italiana si concentrava in Napoli e Firenze.[1] E poi Tino da Camaino, detto pure Tino da Siena, il quale sembra avere superato tutti gli artisti del suo tempo, era allora già morto.

Per queste ragioni non sembra ammissibile che Giovanna I, per tramandare ai posteri il ricordo di un re potente e sapiente, avesse dato tale incarico ai primi artefici che le fossero stati indicati; ma vi è ogni ragione per credere che essa fermasse la sua scelta sopra uomini che già godevano fama di essere superiori agli artefici di quel tempo in quella regione italiana, che per ragioni ignote ha prodotto tanti genii, i nomi dei quali saranno sempre pronunziati con sommo rispetto nei secoli che ci seguiranno.

Abbiamo stimato essere utile cosa riportare testualmente i due documenti, esistenti nell'Archivio di Stato di Napoli, concernenti questo monumento, l'uno stipulato ai 22 del febbraio 1340, l'altro ai 6 dell'ottobre 1345,[2] e questo per mostrare con chiarezza gli errori cagionati dal De Dominici,

[1] *Memorie di Napoli*, G. Minervini, C. Padiglione, N. Faraglia, F. Zampini-Salazaro. Napoli, 1882, p. xvi.

[2] Iohanna etc: Andree de Gismundo de neapoli fideli nostro etc. olim Iacobo de pattis fideli nostro licteras nostras direximus post solitam gratie promissionem in hac forma. Pridem inter Curiam nostram ex parte una Magistrum Pacium et Iohannem de florencia marmorarios fratres ex parte altera inite sunt certe convenciones et pacta de facienda per eos intra presentem annum undecime indictionis in certo loco ecclesie S. Corporis Christi de neapoli propterea designato quodam opere seu hedificio sepulture felicis memorie Illustris Sicilie et Ierusalem Regis Reverendi domini avi nostri que in istrumento puplico inde facto particulariter et plenarie confidentur. Cumque velimus opus ipsum secundum huiusmodi conventiones et pacta perduci ad votivum executionis effectum ac de fide prudentia et legalitate tua suadenter laudabili testimonio confidamus te prepositum ipsius operis de consilio et assensu Serenissime domine domine Sancie Inclite Ierusalem et Sicilie Regine Reverende domine matris et principalis gubernatricis nostre ac aliorum gubernatorum nostrorum duximus tenore presencium fiducialiter statuendum. Quare volumus et fidelitati tue de predictis consilio et assensu commictimus et mandamus quatenus forma convencionum et pactorum ipsorum per te diligenter actenta et in omnibus efficaciter observata intendas et intendi facias cum omnis diligencie studio circa constructionem operis ipsius seu hedificii supradicti iuxta quod prefate convenciones et pacta continent et destingunt cum noticia tamen et conscientia Gulielmi de Randacio militis familiaris et fidelis nostri quem de omnibus et singulis in dicta costructione faciendis volumus habere noticiam et conscientiam specialem. Pro expensis autem necessariis ad costructionem eandem tam scilicet in emendis marmoribus et rebus quibuslibet aliis oportunis quam in solvendo mercedem prefatis magistris ad rationem in dictis conventionibus declaratam aliisque personis huiusmodi hedificio vacaturis requiras et recipias a Thesaurariis nostris uncias auri centum ponderis generalis illasque convertas pro ut oportunum fuerit in hedificium ipsum secundum convenciones easdem cum prefati Gulielmi noticia conscientia et assensu. Ita quod solucio ipsa per te sicut premictitur facienda fines modestie non excedat quibus Thesaurariis de hiis, que ab eis receperis facias apodixam. Nos enim Thesaurariis ipsis damus per alias nostras literas in mandatis ut tibi pro causa premissa predictas uncias centum prefati ponderis exhibeant et exolvant facturum nihilhominus quaternum unum continentem quantitates pecunie percipiende per te sicut premictitur ac etiam exolvende cum diebus et locis receptionis et solucionis ipsarum nomina insuper et cognomina personarum a quibus illas receperis quibusve illas exolveris ac pro quibus causis et cum distinctionibus aliis oportunis sub sigillo dicti Gulielmi et tuo tempore tui raciocinii producendum cui quaterno dari volumus plenam fidem ipsumque in computo tuo tibi acceptari et sufficere volumus ad cautelam dummodo contenta in illo processisse noscantur de prefati Gulielmi noticia conscientia et assensu. Ceterum ne in gestione negociorum ipsorum propriis sumptibus laborare cogaris statuimus tibi proinde gagia ad racionem de granis auri decem ponderis generalis per diem que

Digitized by Google

il quale nella sua opera disse che la tomba di Roberto d'Angiò era stata eseguita da un Masaccio,[1] per cui molti autori si credettero obbligati di seguire quest'opinione, che i documenti hanno distrutto.

Il Catalani, che fu il primo tra noi ad occuparsi con serio criterio dell'arte della nostra regione, ed al quale gli studiosi debbono essere riconoscenti, parlando del monumento di re Roberto segue ancora le orme del De Dominici, e, pure accennando ai documenti angioini, dice che il de' Pazzi fu direttore dell'opera, e pare che supponga i fratelli Baccio e Giovanni semplici esecutori.[2]

Il Minieri Riccio poi, riportando un brano dei documenti, dice che, morto Giacomo de' Pazzi, gli fu sostituito Andrea di Gismondo, *il quale come architetto direttore dovè sopraintendere cum omnium cura et diligencie studio circa perfectionem costructionis dicti operis seu hedificii.*[3] Mentre che dalla esatta lettura dei documenti non si rileva che il di Gismondo fosse architetto, qualificazione che certamente sarebbe stata inserita nella scrittura, con altre aggiunte lodevoli, come comunemente si ritrova nei documenti della stessa epoca. Dalla lettura dei documenti appare chiaro che il di Gismondo, dopo la morte del de' Pazzi, fu incaricato dalla regina Giovanna di occupare il posto di questi come sorvegliatore della esatta esecuzione del contratto fatto *inter Curiam nostram ex parte una, Magistrum Pacium et Iohanem de florencia marmorarios fratres ex parte altera,* dovendo però esso sempre dipendere da Guglielmo de Randacio, cavaliere e regio familiare; ciò che dimostra che il monumento era stato ideato dai fratelli fiorentini. Lo Schulz ed il Perkins lo dicono opera loro.[4]

Chi conosce l'abilità dei marmorai di quell'epoca comprenderà facilmente che gli esecutori della

gagia pro tempore quo negocia ipsa de beneplacito nostro geres de predicta pecunia recipienda per te pro costructione prefata tibi possis auctoritate presencium retinere ordinacione et mandato quocumque contrario non obstante. Datum Neapoli sub parvo sigillo nostro in Camera nostra anno domini M. CCCXL die XXIV februarij XI indictionis regnorum nostrorum anno primo.

Noviter autem dicto Iacobo de Pattis viam vivium se carnis ingresso nos de fide prudencia et legalitate tua testimonio accepto in laudabili confidentes te prepositum prefati operis seu hedificii loco dicti quondam Iacobi tenore presencium duximus ordinandum. Volumus igitur et fidelitati tue commictimus et mandamus quatenus forma predictarum convencionum et pactorum per te diligenter actenta et in omnibus observata intendas et intendi facias cum omnium cura et diligencie studio circa perfectionem costructionis dicti operis seu hedificii iuxta predictam formam convencionum et pactorum cum predicta quidem noticia coscientia et assensu Gulielmi de Randacio memorati pecuniam vero necessariam pro memoratis expensis costructionis predicti videlicet pro emendis marmoribus et rebus quibuslibet aliis necessariis ac ecian pro solvenda mercede predictis magistris ad predictam rationem in prefatis convencionibus declaratam ac personis aliis vacantibus operi hedificii memorati requiras et recipias a Thesaurariis nostris ipsamque pecuniam convertas pro ut oportunum fuerit in hedificium memoratum iuxta convenciones easdem cum huiusmodi noticia et conscientia dicti Gulielmi de Randacio. Ita quidem quod huiusmodi solucio facienda per te sicut premictitur fines modestie non excedat facturus dictis Thesaurariis de hiis que ab eis modo receperis singulis vicibus apodixam quibus Thesaurariis de solvendo tibi huiusmodi pecuniam necessariam alias nostras literas destinamus facturus eciam quaternum unum continentem quantitatem pecunie recipiende per te sicut premictitur ac etiam exolvende cum diebus et locis receptionis et solucionis hujusmodi noticia etiam et conscientia personarum a quibus illas receperis quibusve illas solveris et pro quibus causis ac destintionibus aliis oportunis sub sigillis dicti Gulielmi et tuo tempore tui computi producendum cui quaterno stari illiusque tibi plene sufficere volumus ad cautelam nullis cautelis aliis quam presentibus ac eodem quaterno a te per nostram Curiam exinde requirendis dummodo in quaterno ipso contenta de prefati Gulielmi conscientia noticia et assensu processisse noscantur. Et ne in premissis commissis tibi negociis propriis sumptibus elabores gagia granorum auri decem ponderis generalis per diem sint dicto Iacobo per dictas nostras literas stabilita fuerunt tibi tenore presencium stabilimus que quidem gagia tibi de predicta pecunia recipienda per te pro costructione premissa quamdiu scilicet dicta negocia de beneplacito nostro geres auctoritate presencium retinere procures ordinacione seu mandato quocumque contrario non obstante recipias nihilominus et requiras a Terucio de Pactis filio et heredi quondam Iacobi ipsum ad id auctoritate presencium compulsurus cum Gulielmi noticia supradicti omnes et singulos lapides marmoreos omniaque legamina et instrumenta quecumque ac omnem pecuniam que et qui potuerunt et debuerunt penes eumdem quondam Iacobum dicti operis et eius officii ratione restitisse in predicti quaterni tui introytu cum eadem conscientia Gulielmi per te fideliter annotandos de quorum omnium receptione eidem Terucio filio dicti Iacobi sub sigillo et subscriptione tuis debitam facias apodixam quam sibi de hiis valere volumus ad cautelam. Datum neapoli in Camera nostra anno domini MCCCXXLV die VI Octobris XIIII indictionis Regnorum nostrorum anno III. (Archivio di Stato in Napoli. - Carte Angioine. Registro 1346 A, vol. 351, folio 11).

[1] *Le vite dei pittori, scultori ed architetti,* tomo I.

[2] *Le chiese di Napoli.* Descrizione stor.-art. dell'architetto L. CATALANI. Napoli, 1845, p. 92.

[3] *Arch. stor. Prov. Napol.* An. VIII, 1883, p. 395.

[4] *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* von HEINRICH WILHELM SCHULZ. Dresden, 1860, vol. 3°, p. 72. PERKINS. trad. francese per CH. PH. HAUSSOULLIER. Paris, 1869, tomo II, p. 62.

Digitized by Google

tomba di Roberto non avevano bisogno per la parte artistica della sorveglianza di un architetto; e se mai ne avessero avuto bisogno, noi crediamo che sarebbero stati coadiuvati da quell'architetto la cui lapide sepolcrale fu letta dal D'Eugenio nel 1623 nella chiesa di Santa Chiara, concepita nei seguenti termini: *Hic iacet corpus magistri Gagliardi Primarii de Neap. Protomagistri Reginalis Monasterii sacri corporis Christi de Neap. Qui obiit anno domini 1348, mensis Madii prime ind.*, [1] sia perchè ancora vivo allorchè si scolpiva il real monumento, sia pure perchè come primo maestro della costruzione della chiesa a lui solo spettava di dritto la sorveglianza artistica e non ad altri; ma il suo nome non appare nei documenti che riguardano il monumento.

Molti altri nostri scrittori, per seguire le orme del De Dominici, furono tratti in errore, e noi non crediamo utile citare i loro nomi, tanto più che al presente non v'è nessuno che possa prestare fede sia al De Dominici, sia ai suoi seguaci, poichè la seria critica di Nunzio Faraglia ha mostrato quante menzogne seppe riunire quell'audace scrittore. [2]

Speriamo che per mezzo di questo scritto i nomi dei fratelli Baccio e Giovanni di Firenze siano più conosciuti, e che a loro sia tributata la stima che meritano.

Prima di terminare, dobbiamo osservare che il Perkins, per talune parole del Giannone, cioè che il duca Carlo di Calabria fu il primo della famiglia angioina sepolto in Santa Chiara, opina che la tomba di questo principe dovette essere imitata su quella di Roberto suo padre; ma questa idea non può essere accettata, conoscendosi per gli studî dell'illustre G. Milanesi che Tino da Camaino, detto pure Tino da Siena, costruì il sepolcro di Carlo nel 1338, poco tempo prima di morire, essendo passato all'altra vita al principio dell'anno 1339. [3] È solo da accettarsi quello che il Perkins toglie dal Giannone, cioè a dire che Carlo fu il primo della famiglia reale interrato a Santa Chiara, e che, per non essere ancora terminata la costruzione della medesima, il suo cadavere fu riposto in un sepolcro provvisorio: ciò si rileva dal documento accennato dal Faraglia nei seguenti termini: *Magistri Cino* (sic) *de Senis pro costruenda quadam sepultura in ecclesia S. Corporis Christi pro sepeliendo corpore ducis Calabrie, et pro quodam alio sepulcro parvo ubi nunc quiescit corpus dicti ducis unc. 53 tar. 3 concordatis.* [4]

ANTONINO MARESCA

[1] *Napoli sacra*, p. 246.

[2] *Arch. stor. Prov. Nap.*, anni VII ed VIII. *Le memorie degli artisti napoletani.*

[3] G. MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana.* Siena, 1872.

[4] *Arch. stor. Prov. Nap.*, an. VII, p. 347.

Digitized by Google

UN AVORIO DEL MUSEO VATICANO

STUDIO ICONOGRAFICO

(Continuazione)*

LA CROCIFISSIONE

NEL nostro avorio la storia della Crocifissione è trattata molto semplicemente, quantunque essa avesse ormai ottenuto nell'arte un largo svolgimento; ma la ragione di ciò, giova ancora ripeterlo, sta tutta nello spazio ristretto concesso a ciascuna composizione, onde certi soggetti, come questo, dovettero essere rappresentati quasi schematicamente, così come s'era generalmente usato in pieno medio evo.

Gesù pende morto dalla croce. Le braccia sono tirate in giù, e le gambe, l'una sopra l'altra, coi piedi riuniti e trapassati da un solo chiodo, fortemente piegate dal peso del corpo. Il capo coronato di spine cade sulla spalla destra, e l'abbandono di tutte le membra è espresso con grande realismo. Un drappo gli cinge i lombi e con pieghe molto varie ed artistiche gli scende fino alle ginocchia. In alto, ai lati della croce, si son voluti indicare il sole e la luna: abbasso stanno Maria e Giovanni. La prima, quasi di prospetto, col capo chinato, ma innalzati gli occhi verso Gesù, curva il corpo, spingendo in fianco verso la croce molto esageratamente una gamba e appoggiandosi sull'altra, mentre dal manto, che, scendendo dal capo, le avvolge da sotto il busto tutta la persona, escon le mani, di cui la sinistra alzata è ritirata al rovescio verso il petto, come nella stessa figura di Maria quando è annunziata dall'Angelo. San Giovanni, pur di prospetto, in tunica e manto, posa la guancia sulla mano sinistra, piangendo, mentre tiene colla destra il libro del suo Evangelo. I volti mostrano che l'artista avrebbe voluto esprimere un forte dolore; ma egli non riuscì che a dare, specialmente alla figura della Vergine, una smorfia che indica piuttosto il riso che il pianto.

In seguito parleremo delle rappresentazioni in cui si vede Maria svenuta e soccorsa dalle pie donne; ora fermiamoci su queste più semplici, giacchè ne abbonda l'arte gotico-francese dei secoli XIII e XIV,[1] e tra i monumenti dell'una e dell'altra età non c'è che la sola differenza, ormai

* Vedi fasc. IV e V.

[1] In quel bellissimo avorio del secolo XIII, esistente nel museo Vaticano e di cui tante volte abbiamo già fatto cenno, Cristo crocifisso, Maria e Giovanni sono in atteggiamenti affatto uguali a quelli sopra descritti; ma i tipi ne sono più ideali, le linee più nobili e slanciate e il dolore vi è giustamente espresso. (In quest'avorio son pur figurati il porta-lancia e il porta-spugna, anch'essi in calmi atteggiamenti). Si dica egualmente delle figure di *Maria e Giovanni presso la Croce* su d'una legatura d'un manoscritto latino d'Evangeli nella Nazionale di Parigi (N. 17326; esposto N. 259), riprodotta dal BOUCHOT (*Les reliures d'art à la biblioth. Nation.*, pl. VIII); in essa, alle estremità della croce, son rappresentati in busto due angeli, che tengono due dischi, il sole e la luna; Maria porta nella destra un libro. Collo stesso stile, ma in atteggiamenti diversi,

Digitized by Google

tante volte notata, che i primi hanno maggior finezza d'esecuzione e maggior nobiltà ne' tipi e negli atteggiamenti delle figure.

Notai come in quest'arte gotica del secolo XIV la rappresentazione del Crocifisso sia divenuta affatto realistica. Non fu così ne' primi tempi cristiani, quando, cioè, incominciò ad apparire nell'arte anche la rappresentazione della morte di Gesù. I primi monumenti a noi noti, i quali non risalgono più in là del secolo V:[1] uno scompartimento delle porte in legno di Santa Sabina ed una tavoletta d'avorio del British Museum,[2] mostrano Cristo affatto calmo e cogli occhi aperti. Sull'avorio esso è nimbato, giovane e imberbe[3] come la sua figura ideale nelle catacombe e sui sarcofagi, e colle braccia distese orizzontalmente sopra la trasversa della croce; sulle porte è senza nimbo, barbato e colle braccia atteggiate ad orante, in modo che non sembra neppure un crocifisso; forse perchè i cristiani rifuggivano ancora di esporre apertamente al disprezzo de' pagani rimasti la figura del Dio ridotto all'estremo supplizio. Ambedue i Crocifissi, cinti i lombi da una stretta cintura, le cui estremità ricadono loro sul davanti, sembrano affatto due antiche figure di atleti, un po' tozze, ma ben modellate.

Del resto, l'arte antica avrebbe potuto dare alla cristiana quasi intero il motivo del crocifisso, o colla figura di Marsia legato all'albero, o con quella di Prometeo affisso alla rupe; ma la troppo vibrata espressione del dolore fisico, dell'ira e del desiderio di vendetta, data ad esse dai pagani, mal si conveniva all'imagine d'un Dio che volontariamente s'era immolato; ond'essa, sia per questo concetto, sia per imperizia nell'arte, si fece calma e senza veruna espressione. Colle braccia spiegate da orante ed in atteggiamento maestoso, ornato di nimbo crocigero e con barba, vestito di tunica e pallio, senza che vi si veda dietro alcuna traccia della croce, Gesù Cristo crocifisso è inciso in una delle celebri ampolle di Monza (Garrucci, tav. 434, n. 4), dove in generale si usò porre il busto di lui trionfante sopra la croce. Questa rappresentazione però devesi ritenere come

son figurati *Maria e Giovanni presso il Crocifisso* in un'altra legatura di ms. latino del secolo XIII, nella Nazionale di Parigi (N. 9455, esposto N. 258. Il Bouchot, che riproduce questa legatura, la pone, ma erroneamente, nel secolo XIV). Maria alza il capo verso Cristo e congiunge sul petto le mani; Giovanni tien basso il volto addolorato, una mano sul petto e coll'altra il libro dell'Evangelo. Nel polittico d'avorio, appartenente un tempo alla collezione Debruge (LABARTE, *Hist. des arts industriels*, vol. I, pl. XVII), e di cui spesso abbiam dovuto far cenno, nello scompartimento superiore della tavoletta di mezzo è pur figurata la *Crocifissione*. Il Cristo morto è atteggiato nello stesso modo che abbiam sopra descritto; ma ne son più giuste le proporzioni, meno esagerata la mossa e maggiore la finezza dell'esecuzione. Maria, il cui manto le scende dal capo sulle spalle e dietro la schiena, restando aperto sul davanti, alza e rivolge il viso a Gesù, con una smorfia alquanto leziosa, mentre muove e ritira al petto le mani aperte, al rovescio; San Giovanni, rivolto verso Gesù, porta sul viso alquanto chinato le nocche della mano destra, tenendo colla sinistra il libro. Altri lavori con la stessa composizione e dello stesso stile vedi pubblicati dal BOUCHOT (*Les reliures d'art*, etc., brochure, verso), dal CAHIER (*Mélanges*, vol. IV, fig. 138, p. 245 e segg.), e negli *Annales archéologiques* (tomo XXV, fasc. V e VI, p. 298, incisione annessa: 2 tavolette d'avorio, lavoro francese della fine del secolo XIII, che avean fatto parte della collezione Escalopier).

[1] Delle primitive rappresentazioni simboliche e sulla questione del *Crocifisso colla testa d'asino*, scoperto sul Palatino ed ora nel museo Kircheriano, non mi pare qui il luogo di occuparsi; uscirà fra breve un mio lavoro sulle rappresentazioni della Crocifissione.

[2] Per questi due monumenti consulta specialmente il DOBBERT, *Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes*, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, I vol., I fasc., p. 46 e segg.

[3] Questo tipo di Crocifisso senza barba e coi capelli lunghi trovasi anche in monumenti medievali d'epoca più recente. Così nella pace di Orso, duca di Ceneda nel 752 (Cfr. GARRUCCI, *St. dell'arte crist.*, vol. VI, tav. 459 e p. 86); in una miniatura d'un *Evangeliario* nella bibl. Nazion. di Parigi (N. 257, riprodotto dal LOUANDRE, *Les arts sompt.*, tomo V, pl. V), scritto ed ornato nel IX secolo, in istile franco-sassone; nell'avorio del Tesoro di Tongres, bellissimo lavoro di scuola renana (sec. IX-X) e in quello del Tesoro del re di Baviera, pubblicati ambedue dal CAHIER (*Mélanges*, vol. II, pl. VI e VIII); in una copertura d'avorio in Monaco (N. 34 del vecchio catalogo), pur essa di scuola renana e non più tarda, io credo, del X secolo (cfr. CAHIER, *N. Mélanges*, pl. VI, p. 29, tomo II); in un altro avorio del Tesoro della cattedr. di Narbona, forse della fine del X secolo (cfr. *Annales archéol.*, editi dal Didron, tomo XXVII, tav. I); su d'una tavoletta d'avorio in Essen, di scuola renana, del principio dell'XI sec. (cfr. ERNST AUS'M WEERTH, *Denkm. der christl. Kunst in d. Rheinlanden*, tav. XXV, p. 32). Di un rozzissimo Crocifisso dell'XI sec. nel duomo di Merseburg, imberbe, cogli occhi aperti, il nimbo crocigero, una gamba sopra l'altra, le braccia un po' piegate, il capo rivolto alquanto in su, confitto in croce con tre chiodi, dà il disegno e la notizia l'OTTE (*Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.*, VI, p. 164). Anche tra le pitture del XIV secolo, nel coro d'una piccola chiesa parrochiale in Bergheim Müllekoven, il Crocifisso è figurato giovane, imberbe e coi capelli lunghi (Cfr. E. AUS'M WEERTH, op. cit., tav. XXXIX). In tutti questi monumenti, fuorchè nella pittura ora ricordata, il Cristo ha un atteggiamento assai calmo ed è vivo.

Digitized by Google

simbolica, giacchè al concetto del Dio che s'era immolato per gli uomini si volle anche unire quello del Dio glorioso nell'atto della redenzione del genere umano. Nello stesso secolo VI il Cristo crocifisso si continua a rappresentare, come prima, assai calmo, ancor vivo, colla testa alquanto chinata verso Maria che sta costantemente alla sua destra, mentre le rivolge, riferendosi a Giovanni, le parole: *Vedi il figlio tuo;* [1] senonchè le braccia sono alquanto piegate e la persona è del tutto coperta da un lungo *colobio* senza maniche, [2] che nella miniatura del codice Siriaco di Zagba, conservato nella Laurenziana, è di colore purpureo con due liste verticali d'oro, e nella stauroteca di Monza, che si ritiene sia uno dei doni che Gregorio Magno mandava ad Aduluvaldo, figlio della regina Teodolinda, è legato ai fianchi da una cintura. [3] Il tipo di Cristo in queste due rappresentazioni è presso a poco quello già adottato, con barba alquanto lunga e lunghi capelli, sebbene parecchie siano le varianti che un tal tipo manifesta nei diversi monumenti in cui ci apparisce. Le mani ed i piedi sono oramai inchiodati, e sotto di questi, nella stauroteca di Monza, si vede anche il suppedaneo. Nella stessa Cristo ha il nimbo crocigero, mentre nel codice Siriaco il nimbo è semplice con un orlo ceruleo.

Nei secoli VII e VIII, il Crocifisso [4] mantiene ancora quella calma solenne che abbiamo notata nei monumenti del V e del VI secolo; soltanto, invece di essere del tutto coperto dal lungo *colobio,* esso ci apparisce cinto i lombi da un drappo, che nei diversi monumenti varia di colore tra il rosso ed il bianco, e gli cade fino alle ginocchia. Questo fatto, che trova la sua ragione nella redazione più antica dell'Evangelo apocrifo *Acta Pilati* (Tischendorf, cod. A, capo X), dov'è narrato che Gesù Cristo, spogliato delle sue vesti, fu cinto i fianchi d'un drappo di lino, diede pur origine, io credo, alla leggenda, accolta fin già dall'VIII secolo nelle *Meditationes* del Venerabile Beda, che, cioè, la stessa madre Maria, vista la nudità del figlio, si sia levata il velo dal capo e glien'abbia coperte le parti pudende.

Nel IX secolo, mentre ne' codici miniati bizantini [5] il Cristo, pur piegando alquanto di più il capo ed assumendo un'espressione di dolore, che per lo innanzi non aveva, mantiene la calma primitiva di tutto il corpo; nell'arte occidentale, invece, sebbene troviamo qualche monumento che non si discosta dalle tradizioni antiche di rappresentare il Crocifisso perfettamente calmo, [6] cono-

[1] Parecchi sono i monumenti, sì greci che latini, in cui sotto alle braccia della Croce appariscono le scritte indicanti le parole che Gesù prima di morire, secondo il Vangelo di San Giovanni (XIX, 26, 27), rivolgeva alla madre e al discepolo. È inutile ch'io le citi; mi basta soltanto notare questo fatto, giacchè se Cristo fu costantemente, fino al X secolo almeno (BORGIA, *De Cruce velit.*, pp. 191-196), figurato vivo sulla croce e rivolto a Maria, credo che ciò sia avvenuto perchè i cristiani pensavano specialmente a fermare quest'importante momento della sua passione.

[2] Sia per un senso di rispetto (si consulti GREGORIO DI TOURS, *De gloria mart.*, l. I, c. 28, e VEN. BEDA, *Meditationes*) come anche per influenza degli apocrifi (*Acta Pilati,* cod. B, c. X, ed. Tischendorf), già fin dal VI secolo si usò coprire il Crocifisso dapprima col *colobium,* poi con un drappo intorno ai fianchi (*Acta Pilati,* cod. A). In parecchi monumenti, anche del pieno medio-evo, ma specialmente in miniature di codici greci, si trova Cristo in croce tutto coperto dal *colobium* (tunica interiore senza maniche). Cito, fra gli altri, quello dipinto nel cimitero di San Valentino (GARRUCCI, vol. II, tav. 84, n. 2), ch'io ancora ritengo del VII secolo; il Crocifisso miniato nel ms. di San Gregorio Nazianzeno (Bibl. Naz. di Parigi, 510; ROHAULT DE FLEURY, *L'Évangile,* vol. II), ch'è del sec. IX; un altro, pur del secolo IX, nel psalterio di Mosca studiato dal KONDAKOFF (Mosca, 1878, figg. I e VIII), e finalmente altri ne' due psalterii già notati nel fasc. antecedente (p. 159, nota 1) dei secoli X e XI (Brit. Mus., add. 19352; Barberiniano 91), i quali, derivando l'uno dall'altro, hanno per prototipo quello di Mosca. Il Crocifisso di Lucca, detto di Nicodemo, certo non posteriore al secolo VII, indossa una lunga tunica podere, cinta ai lombi. Altri Crocifissi sono coperti in questa maniera; mi basti per ora citare quello della cripta di San Martino in Altemberg Emmerich.

[3] Poco importerebbe che questo Crocifisso fosse stato fatto nel secolo VII, perchè deriverebbe in ogni modo da un altro più antico. Il tipo del Crocifisso nelle stauroteche (come in quello di bronzo dorato del museo Vaticano) mantiene per un certo tempo quasi gli identici caratteri; soltanto il colobio può esser anche discinto.

[4] Oltre i Crocifissi di questi secoli, già ricordati; quelli della pace d'avorio del duca Orso; del cimitero di San Valentino, e di Lucca, aggiungiamo anche il Crocifisso dell'antico mosaico di San Pietro, di cui il Grimaldi conservò uno schizzo.

[5] I due già citati; codice di San Greg. Nazianz., N. 510 della Nazion. di Parigi (R. DE FLEURY, *L'Évangile,* vol. II), e *Psalterium* di Mosca (KONDAKOFF, *La miniatura di un psalterio di Mosca,* Mosca, 1878, tavv. I, V, VIII).

[6] In tal modo è rappresentato il Crocifisso nel rozzo dittico di Rambona del museo Vaticano, eseguito certo in Italia e forse a Roma, giacchè sotto al Calvario è rappresentata la lupa che allatta i due gemelli; nella pittura della cripta di San Clemente a Roma e nella miniatura già citata dell'*Evangel.* latino, N. 257 della Nazionale di Parigi, pubblicata dal LOUANDRE (op. cit., pl. V). Di altri crocifissi in calmo atteggiamento, posteriori al secolo IX, abbiamo fatto menzione notando i principali fra quelli figurati giovani e imberbi.

Digitized by Google

sciamo pure molte altre opere, e sono la maggior parte ed artisticamente le più importanti, che, in quell'efimero risveglio di studî e di arte promosso da Carlo Magno, ispirate dai monumenti antichi e dal sentimento della realtà, mostrano il Cristo in croce molto più mosso, colla testa del tutto abbassata sulla spalla destra, colle braccia ed il corpo alquanto piegati.[1] Ma l'arte di questo tempo raggiunse il sommo del realismo e dell'originalità nel Crocifisso detto di Lotario, inciso su

di una croce di metallo con un segno che trae al rotondo, proprio dell'arte carolingia e di quella che da essa deriva. Il Cristo, ancor vivo, ha il capo del tutto abbassato sul petto e piegato sulla destra spalla; il corpo è alquanto contorto, le gambe non più diritte, ma molto sensibilmente curvate; anche il volto dai capelli lunghi e, come la barba, a masse ondulate, sebbene conservi le generali caratteristiche, si discosta però dal solito per il naso alquanto aquilino, la bocca piccola colle estremità molto abbassate, il mento lungo, rotondo e solo leggermente incavato. La croce ha la scritta, e sopra di essa, da lingue di fuoco, esce una mano, quella di Dio Padre, portante una corona d'alloro, entro la quale sta una colomba, simbolo dello Spirito Santo. Così si volle figurare il trionfo del Dio crocifisso, come quando nei primi secoli, specialmente sui sarcofagi, si rappresentava sopra la croce il monogramma di Cristo, inscritto in una corona d'alloro le cui bacche sono beccate da uccelli, simboli degli uomini fruenti della Redenzione di Dio.[2] Sotto alla croce sta il

[1] Così trovasi in una miniatura dell'*Enchiridion precat. Caroli Calvi* (*Mélanges*, I, p. 211); in quella del *Sacramentario* di Metz (CAHIER, *Mélanges*, vol. I, p. 52); nel pettine d'avorio di Heribert di Colonia (Mus. publ. di Colonia; WESTWOOD, *A the descript. catalogue*, etc. tav. XXIII); nell'avorio del museo Mayer di Liverpool (Collez. Fejérváry; GARRUCCI, *St. dell'arte crist.*, vol. VI, tav. 459, 3), e finalmente sulla copertura dell'*Evangeliario* detto di Luigi il Bonario (Bibliot. Naz. di Parigi, Ms. lat. 9388; expos. des mss. N. 268); avorio bellissimo che il BOUCHOT, il quale lo pubblica (*Les reliceures d'art à la Bibl. Nat.*, pl. VI), giudica molto erroneamente del sec. XI, mentre, tanto per la spiccata imitazione del classico, quanto per l'impronta molto realistica data alle figure, esso è uno de' più fini ed importanti lavori carolingi del secolo IX, e rivela una maniera affatto simile a quella d'un altro avorio rappresentante l'Annunciazione, i Magi e la Strage degli innocenti, pubblicato dal LABARTE (*Hist. d. arts industr.*, vol. I, tav. V) e da lui creduto bizantino del sesto secolo; giudizio al tutto falso, giacchè, per l'imitazione diretta da modelli classici e specialmente da quelli dell'arte cristiana primitiva, per le mosse molto naturali e caratteristiche, ma talvolta impacciate, per certe sproporzioni nelle figure che hanno in generale la testa un po' grossa e lunghe le braccia, e per i tipi assai realistici, esso è certo un'opera carolingia del secolo IX. Anche la composizione, che nella disposizione delle figure segue una linea curva, è simile in tutte queste rappresentazioni della Crocifissione nominate, ed in altre pure d'arte carolingia, fuorchè, naturalmente, nell'*Enchiridion Car. Calvi*, dove c'è il solo Crocifisso.

[2] La corona portata dalla mano di Dio trovasi spesso sopra il capo del Crocifisso. Noto, fra gli altri esempi, quello del Crocifisso già ricordato nel *Manuale delle preghiere di Carlo il Calvo*, che esisteva nel Tesoro del re di Baviera. Il Cristo è quivi rappresentato in una mossa molto vivace, poichè ritira il corpo sul fianco sinistro, quasi preso da un improvviso terrore alla vista della lancia che gli trapasserà il costato. Questo, per quanto mi è noto, è il primo monumento in cui il Crocifisso abbia un tale atteggiamento, che nell'arte occidentale fu molto usato più tardi. — Una corona è tenuta da due angeli nell'avorio di Tongres (X sec.), mentre vi sta sopra la mano, in atto di benedire. Sulla copertura in avorio d'un ms. d'Evangeli del principio dell'XI secolo, in Essen (cfr. AUS'M WEERTH, op. cit., tav. XXVII, p. 35), la corona è pur sostenuta dalla mano di Dio, pei capi di tre fettuccie ad essa legate. Talvolta si trova pure la sola mano uscente dalle nubi in atto di additare il Cristo che muore sulla croce, come, p. es., sull'avorio di Bamberg a Monaco, pubblicato dal CAHIER nei *Mélanges d'archéol.*, II, pl. IV, e su quello di Cividale del Friuli, dov'è pure la colomba sopra il capo del Crocifisso (cfr. GORI, vol. III, tav. XIV). Mi piace notare come in qualche monumento medievale (cfr. per es. nell'*Atlante* dell'AUS'M WEERTH, tav. XLVII, pl. I del X o dell'XI sec., in San Maurizio a Siegburg) stia sopra il Crocifisso, in luogo della mano simbolica, la figura stessa del Padre Eterno benedicente e con nimbo crocigero, mentre fra essa ed il Cristo v'è la colomba: vera e propria rappresentazione della Trinità, come fu dipoi frequentemente figurata anche nel Rinascimento, con un motivo perciò trovato nell'arte del Settentrione e non da quella dell'Oriente. Per non citar altri esempi in cui sopra il Crocifisso comparisca la corona, faccio tosto osservare che già nel XII secolo parecchi Crocifissi, quasi tutti eseguiti in Francia o in Germania, son cinti il capo dalla corona regale; la quale, o può esser liscia come una benda, oppur con tre fiori. Molti di questi Crocifissi trovansi nel museo Sacro del Vaticano (primo sportello d'armadio, a sinistra di chi entra). Altri Crocifissi portano anche la tiara; così quello conservato nel Battistero di Firenze, forse anteriore al sec. XII (cfr. GORI, *Thes.*, vol. III, p. 128, e per un altro del

Digitized by Google

serpente infernale ancora in atto minaccioso, come di chi, sebben vinto, non rinunzia alla guerra. [1] Un atteggiamento così vivamente doloroso del Cristo non si ripetè mai, ch'io mi sappia, fino ai secoli XIII e XIV, in cui però, oltre ai movimenti contorti, si aggiunse anche l'altra particolarità di rappresentarlo morto e quasi generalmente coi piedi l'uno sopra l'altro e forati da un solo chiodo. [2]

L'arte bizantina, della quale pochi esemplari fino al XII secolo noi conosciamo, in cui sia stato figurato il Crocifisso, non si spinse molto oltre nell'espressione fisica dei patimenti di Cristo. Nel Crocifisso col colobio, miniato nel IX secolo in un foglio del ms. gr. delle omilie di San Gregorio Nazianzeno (Parigi, bibl. Naz., N. 510), cui abbiamo accennato, fuorchè un leggiero abbassamento del capo, non vi abbiamo a notare altro segno di sofferenza. Così possiamo ripetere pei tre Crocifissi, o coperti di colobio o col semplice pannolino attraverso ai lombi, coloriti nel *Psalterio,* pure citato, di Mosca, illustrato dal Kondakoff, e negli altri due *Psalterii* derivati da quello, l'uno dell'XI (Brit. Mus. N. Addit., 19, 352), l'altro del XII secolo (Barberiniana, n. 91). Possiamo soltanto osservare che in quest'ultimo le forme delle figure, quella specialmente del Cristo, sono di molto allungate e sottili; ed è una caratteristica dell'arte bizantina, la quale, incominciando dall'XI secolo, va facendosi più spiccata ne' secoli XII e XIII. [3]

I Santi crocifissi ch'io esaminai tra le miniature del Menologio greco della Vaticana (X-XI sec.), tante volte ricordato, sono pur essi figure proporzionate, in atteggiamenti assai calmi; ed altri son vestiti di tunica con manto oppure con stola (pp. 66 e 84), altri con un solo drappo alle reni. Soltanto alcuni mostrano il capo un po' chino e il corpo leggermente curvato a destra sui fianchi; ma a p. 404, San Teodulo in croce, nimbato, curva così il corpo sul destro fianco, abbassa il capo e piega le braccia in modo che già prenunzia i Crocifissi bizantini del secolo XII. [4] In questi il viso del Cristo colle sopracciglia innalzate sul mezzo della fronte alquanto increspata,

sec. XIV, FORGEAIS, *Plombs historiés,* IV ser., p. 39). La corona di trionfo si muterà poscia in quella di spine, e ciò specialmente a cominciare dal sec. XIII (cfr. FÖRSTER, *Monum. de sculpt. d'Allem.*, tomo I, p. 24, Crocifisso monum. di Weschelburg); quantunque essa trovisi di già, se non si debba piuttosto attribuirla al restauro, nel Crocifisso dipinto nel sec. XI in Sant'Urbano alla Caffarella, presso Roma. Per tutte queste varianti, che d'altronde poco interessano la storia dell'arte, e per altre di minore importanza, cfr. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Crucifix,* etc., negli *Annales archéol.*, tomi XXVI e XXVII.

[1] Molti Crocifissi han sotto la croce il drago infernale; senza che li citi, basti dire che tutto questo simbolismo della mano colla corona e del serpente, come pure della chiesa e della sinagoga, di cui parleremo più innanzi (sebbene quest'ultime personificazioni si trovino pure nell'arte primitiva cristiana); della Terra e dell'Oceano, ecc., è incominciato a comparire nella scena della Crocifissione soltanto dall'epoca carolingia, ed è proprio solamente dell'arte occidentale; la bizantina ne fece nessuno o pochissimo uso.

[2] Già nella seconda metà del XII secolo trovasi qualche monumento in cui Cristo è rappresentato morto, ma però coi piedi ancor separati ed in un atteggiamento abbastanza calmo. Così si rappresentò mentre Longino gli trapassa il costato, nella chiesa di Schwarz-Rheindorf, tra le bellissime pitture romaniche della seconda metà del XII secolo (AUS'M WEERTH, tav. XXVIII). Alcuni monumenti, ma isolati, ci presentano Cristo con tre soli chiodi, fin dall'XI secolo (cfr. OTTE und AUS'M WEERTH, *Zur Iconogr. d. Crucifixus.* Bonner Jahrb. XLVI, 148). L'arte bizantina fu estranea a questi cambiamenti.

[3] Un trittico d'avorio, conservato nel gabinetto delle medaglie a Parigi, e ch'io stimo veramente del secolo XI (cfr. la riproduzione in BAYET, *Art byzantin,* p. 191), mostra, per la calma nella quale è figurato, che nel secolo XI l'uso di rappresentarlo in un atteggiamento contorto non era ancora, neppure in Oriente, generalmente adottato.

[4] A questa figura corrisponde il Crocifisso miniato nel secolo XI nel cod. 23 della Laurenziana a Firenze (pluteo VI), come quello del mosaico in San Marco a Venezia. In una miniatura del secolo XI, ancora inedita e disgraziatamente molto deperita, cortesemente indicatami dal professor Tikkanen, nel cod. gr. della Vaticana N. 1927, foglio 34 r, il Cristo, che i Giudei stanno inchiodando sulla croce, Longino ferisce colla lancia, e molta gente, dai tipi assai caratteristici, schernisce, ha pure la stessa contorsione del corpo e delle braccia, l'identica inclinazione del capo che i Crocifissi del secolo XII.

Non è tanto piegato, ma però abbastanza contorto, il corpo del Cristo sulle porte in bronzo del San Paolo fuori le mura, in Roma; assai più contorto è quello, pure dell'undecimo secolo, scolpito sul paliotto d'avorio della cattedrale di Salerno; a proposito del quale devo dire che, sebbene risenta l'influenza dell'arte greca, pure, per una certa larghezza e, potremmo anche dire, goffaggine di contorni, per le pieghe più rotondeggianti e più mosse, per i tipi men nobili, ricorda maggiormente l'arte che svolgevasi nel Settentrione e derivava dalla carolingia. Il Crocifisso nel mosaico del XII secolo sull'abside di San Clemente in Roma, si discosta alquanto da quelli dell'arte orientale, sia per la piegatura molto risentita delle braccia, sia per la rigidezza del corpo lungo e stecchito e pel modo con cui gli è posto intorno ai fianchi il drappo di lino. Esso sta fra San Giovanni e Maria, che ricordano molto di più il fare bizantino; ha sulla croce, con un motivo originale, dodici bianche colombe, e sta in mezzo a splendide volute di fogliami, entro cui sono rappresentate figure allegoriche umane e d'animali insieme con figure di Santi, nello stesso modo dell'arte classica, donde questa decorazione direttamente deriva.

Digitized by Google

e colle estremità della bocca abbassate, ricorda molto davvicino i volti addolorati dell'arte antica ed esprime con una certa ritenutezza le sue sofferenze. Il tipo è il solito: dal naso sottile; dai capelli castagni, ondeggiati e lunghi, che, discriminati e condotti dietro le orecchie, scendono a masse sulle spalle; dalla barba folta, ma non prolissa: tutti caratteri i quali, espressi in generale con minor finezza d'arte e con qualche varietà nei diversi monumenti, riscontransi in quell'epoca stessa anche ne' Cristi dell'arte occidentale.

Il più bello, secondo me, de' Crocifissi bizantini del XII secolo rimastici, è quello della composizione miniata nelle *Lectiones Evangeliorum* della Vaticana (N. 1156, fol. 194 v), data anche incisa dal D'Agincourt (*Pittura,* tav. 57, N. 4). Quivi si scorge l'atteggiamento doloroso del Cristo, già descritto, ma ancora nobile e calmo. Il gruppo delle tre Marie piangenti alla destra del Crocifisso è assai finemente eseguito; il dolore è in modo mirabile espresso nei volti, i quali sembrano veramente copiati da qualche pittura greca antica e rammentano quello della Medea nel museo di Napoli: tanto le tradizioni dell'arte classica si erano mantenute nella bizantina. Credo che l'arte del medio evo ben poche volte fino alla fine del secolo XIII sia arrivata a ritrarre con sì grande verità e finezza i sentimenti umani; e quantunque lo stile non sia così largo come nelle miniature, pur bizantine, del V e del VI secolo, del IX e del X, quantunque nel complesso non appariscano molto sensibili i ricordi del classico, pure vi troviamo tali pregi che ci fanno rispettare anche l'arte del secolo XII. Le pieghe, sebbene ricavate con una certa rigidità, non sono però troppo parallele l'una all'altra, nè troppo spesse e trite; i passaggi delle tinte dalle luci alle ombre non sono bruschi, ma attenuati con arte, e gli scuri delle carni, secondo il solito bruno-verdastri, non hanno minimamente quella pesantezza e quella crudezza che riscontransi in quasi tutte le miniature bizantine e nei mosaici del tempo. Il soldato che fugge additando Cristo, dietro a San Giovanni piangente, i due angeli alati, in aria, ai fianchi della croce, sono mossi con molta vivezza e dànno varietà a quella scena. Della quale ho voluto parlare sì a lungo, affinchè spariscano i pregiudizi che in generale si hanno sull'arte del medio evo.

La composizione ora descritta, il movimento del Cristo e, fuorchè pel Centurione, il quale raramente è così mosso, anche gli atteggiamenti delle altre figure si ripetono quasi identicamente in tutte le Crocifissioni veramente bizantine del XII secolo e pure in quelle d'età posteriore. Così noi li troviamo in una miniatura d'un *Psalterio vaticano* (Vat., N. 752, foglio 18 r), e tra gli smalti della pala d'oro nel San Marco di Venezia; così tra i mosaici del duomo di Monreale (ala sinistra del presbiterio, parete anteriore). Più viva, ma sempre col medesimo contorcimento, è la mossa del Cristo crocifisso, tra Maria e Giovanni piangenti, rilevati su piastrella di bronzo con iscrizioni greche, le quali indicano il soggetto ed i nomi delle figure (mus. Sacro del Vaticano, armadio I, sportello II; quattro quadri in bronzo relativi alle storie della Passione e Resurrezione di Cristo), ed ugualmente contorto è il Cristo nella Crocifissione miniata nel *Psalterio* della regina Melissenda, ove Maria e Giovanni piangenti sono figurati alla destra del Crocifisso, mentre alla sua sinistra stanno il porta-spugna, il Centurione ed altri soldati, ed in alto due angeli, il sole e la luna (ms. del XII secolo a Londra, X, 69, foglio 8 r). Ma l'arte bizantina, forse nella fine del XII secolo, è arrivata col solito contorcimento a dare una potente manifestazione dei dolori fisici del Cristo, nella Crocifissione figurata in una lamina d'argento smaltato, che copre un *Evangeliario* greco dell'XI secolo nel tesoro di San Marco (Ongania, *Tesoro di San Marco,* tav. XIII e testo, p. 118). Quivi il capo del Cristo è abbandonato sul petto; si curva più fortemente del solito il corpo, e una falda del drappo che gli cinge i lombi, cadendo sul fianco destro, svolazza in aria. Così fu imaginato il Cristo nella grandiosa Crocifissione dal Cavalcaselle attribuita al Giunta Pisano, dipinta nella chiesa superiore d'Assisi, sulla parete del braccio destro della crociera (cfr. Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* I, 269, nota). [1]

[1] I Crocifissi de' secoli anteriori al XIII, esistenti nelle chiese di Toscana, sono dritti della persona, cogli occhi aperti e i piedi separati, così come il Cristo figurato nell'XI secolo nella grande Crocifissione di Sant'Angelo in Formis presso Capua, ove ai fianchi, dietro a Maria piangente colle braccia dimesse, stanno le tre donne, pur esse in atto di dolore, e più lontano una turba di Giudei e di soldati; mentre dietro a Giovanni, nel solito atteggiamento classico del dolore, con una mano sul volto e l'altra sotto al gomito, è rappresentato il Centurione che, al pari che nella miniatura ricordata, coll'indice e l'anulare della destra tesi, addita il Cristo quale figlio di Dio: ed altri soldati dividono la vesta inconsutile, ed altri scherniscono

Digitized by Google

Nell'arte occidentale troviamo già dal IX secolo un atteggiamento del Crocifisso quale non ho mai incontrato nell'arte orientale. Cristo ritira il corpo sul fianco sinistro, come se un brivido gli scorra per le membra e lo faccia istintivamente muovere alla vista della lancia che dovrà ferire alla destra il suo costato. Io credo che tale atteggiamento abbia cominciato soltanto nel IX secolo coll'arte carolingia; e se si considera che, all'infuori d'una leggiera inclinazione del capo, non s'era mai dato avanti di questo tempo nessun movimento al Crocifisso, esso deve stimarsi come il primo e più notevole sforzo fatto dall'arte medioevale nella rappresentazione dei patimenti fisici del Cristo, e fu una spinta innanzi data all'arte del medio evo nella ricerca del vero dallo spirito dei popoli settentrionali, i quali hanno un sentire più profondo di quelli del mezzogiorno. Già nell'VIII secolo il Venerabila Beda, nato in Inghilterra, scriveva le sue dolorose *Meditationes* sulla Passione di Cristo, in cui appunto considera i patimenti di lui come non era stato mai fatto prima di allora, cioè quando la Crocifissione si riguardava specialmente come l'atto finale della redenzione umana. Questo movimento adunque del Cristo, come trovasi molto risentito tra le miniature nel citato *Manuale di preghiere di Carlo il Calvo,* e nel *Sacramentario di Metz* o *di Drogone* (ms. foglio 43, iniziale), così lo incontriamo assai spesso e più o meno vivace negli avorî, negli smalti e nelle pitture dell'arte carolingia e della renana; dell'arte romanica, insomma, dal IX al XII secolo,[1] mentre perdura anche quello già descritto, dato dai monumenti che risentono della maniera bizantina. Il movimento dei Crocifissi romanici noi lo troviamo anche in Italia nella Crocifissione dipinta nell'XI secolo tra le altre storie della vita di Cristo, in Sant'Urbano alla Caffarella presso Roma; ed è strano che si trovi in tal luogo, giacchè, a quanto apparisce, il Bonizzo doveva aver imparato la sua arte o su opere bizantine o da artisti greci.[2] Questo movimento piuttosto che quello dei bizantini poteva dar meglio il motivo dipoi costantemente usato dall'arte gotica e dalla italiana con Giovanni Pisano e con Giotto; movimento che, siccome abbiamo già veduto, consiste

o si ricredono, mentre due angeli librati in aria sopra la croce piangono, e piangono entro dischi il sole e la luna. Pei rapporti di Pisa coll'Oriente può essere penetrato nella Toscana un qualche dipinto greco; il fatto è che, all'infuori della tecnica, la quale segue una propria via, all'infuori della maggior ricerca nell'espressione del dolore fisico e del realismo, onde la mossa del Cristo diventa più contorta, all'infuori anche del tipo meno nobile e dell'averlo figurato morto piuttosto che vivo, i Crocifissi, dipinti prima di quelli di Giotto nel secolo XIII da artisti toscani, hanno in generale lo stesso movimento dei Crocifissi bizantini (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia,* vol. I, cap. V e VI). Nella Crocifissione d'Assisi sopra ricordata, le due folte schiere di angeli librati in aria con atteggiamenti vivacissimi e varî di duolo; le Marie afflittissime dietro alla Madonna che San Giovanni cerca di consolare; la Maddalena che in atto disperato alza il volto e le braccia verso Cristo; il San Francesco inginocchiato sotto la croce; la turba che, disposta da ambo le parti, è in gran movimento, alcuni accennando al Cristo colle braccia e gli sguardi rivolti a lui, altri abbassando il volto come pentiti; e finalmente la grandiosa figura del Cristo campeggiante in aria sopra la croce piantata sul Calvario, ove trovasi pure il cranio di Adamo; formano nel complesso una scena mirabile, quale, io credo, fino a questo tempo non ne era mai stata composta alcun' altra.

[1] La mossa del Cristo sopra descritta corrisponde pure a quel movimento rotondeggiante di ciascuna linea tanto nel contorno delle figure e nel piegare delle vesti, quanto anche nell'insieme della composizione che abbiamo altrove notato; ed è caratteristico dell'arte settentrionale e va sempre più facendosi spiccato nell'arte gotica e in quella fiamminga e tedesca del Rinascimento. Fra le opere alle quali abbiamo accennato, prima va ricordata quella bellissima in avorio, eseguita nel IX secolo, ed ora nella Nazionale di Parigi, di cui parlammo anche in una nota (V. BOUCHOT, *Les reliteures d'art à la bibl. Nat.,* pl. VI). Per altre molte cfr. specialmente CAHIER, *Mélanges,* vol. II, *Cinq ivoires sculptés,* ed ERNST AUS'M WEERTH, op. cit., tavv. XXVII, XXXIV, XL, XLVII, ecc. e per la pittura, tav. XXVIII.

[2] Le pitture di Sant'Urbano, quantunque molto danneggiate dai restauri, sia per lo stile sia pei tipi e gli atteggiamenti delle figure, come anche per la composizione di alcune storie, e specialmente di questa di cui parliamo, risentono moltissimo del fare bizantino; e ciò, io stimo, per quel movimento operatosi nella media e nella bassa Italia in causa degli artisti greci chiamati nell'XI secolo dall'abate Didier in Montecassino, e dell'opere greche, quali le porte in bronzo del San Paolo fuori le mura, fatte direttamente venire da Costantinopoli. È però curioso l'osservare come, accanto alle forme schiettamente bizantine, le nostre pitture conservino ancora alcune forme proprie dell'arte settentrionale. Ai fianchi del Cristo son rappresentati i ladroni non inchiodati, ma legati sulla croce, la cui asta trasversa passa loro sotto le ascelle, dietro la schiena, come appunto si trova su alcune fiaschette di Monza (VII od VIII secolo). Tra il Cristo e i ladroni, stanno Maria e Giovanni, il porta-lancia e il porta-spugna. Questi più vicini, quelli più lontani. La mossa del porta-lancia come quella del porta-spugna è caratteristica in quasi tutti i monumenti del medio evo, fino ai Pisani ed a Giotto; le gambe allargate, il corpo curvo all'indietro, il viso rivolto a Cristo; l'uno nell'atto di dar la lanciata, l'altro in quello di appressar la spugna alla bocca di Cristo. In alcune Crocifissioni, o l'uno o tutti e due son volti di schiena, conservando però quasi lo stesso atteggiamento. Sotto alla croce stan due figure con drappi bianchi, forse per raccogliere il sangue che esce dalle ferite di Cristo (?). Sopra alla croce due busti di angeli alati additano piangendo il Crocifisso.

Digitized by Google

appunto in uno stiramento più o meno forte delle braccia, costrette a sorreggere il peso del corpo morto; il quale fa un arco col fianco sinistro per ripiegarsi poi colle ginocchia dalla parte opposta. I piedi sono conficcati sulla croce da un solo chiodo: ma mentre nell'arte gotica del settentrione noi li troviamo l'uno sopra l'altro in modo che pure le gambe ne restano intrecciate; in Giotto e in generale ne' giotteschi e nei Senesi,[1] come anche in molte sculture dopo Giovanni Pisano, fra le quali ricordo quella d'un trittico in avorio attribuito all'Orcagna, esistente nel museo Nazionale di Firenze, soltanto le punte de' piedi sono unite e trapassate dal chiodo, onde le gambe restano l'una dall'altra affatto separate.[2] A questo proposito giova notare che Nicola Pisano, nella Crocifissione del pulpito del battisterio di Pisa, mentre diede al Cristo la curvatura del corpo usata dai bizantini, e nello stesso secolo XIII da Giunta Pisano e da altri pittori toscani anteriori a Giotto, gli intrecciò le gambe ed i piedi nell'identico modo trovato dall'arte del Settentrione. Giovanni Pisano (Crocifissione sul pulpito del duomo di Siena) accolse del tutto, ma da par suo, la mossa data al Cristo dall'arte gotica,[3] e questa seguì, come ho già accennato, anche Giotto, il quale però diede ad essa, rispetto alle gambe, la modificazione sopra indicata.

Dapprima, tanto nella letteratura quanto nell'arte, non si cercò di rappresentare realisticamente la scena di dolore svoltasi sul Calvario, e ciò, come lo abbiamo veduto pel Cristo, lo possiamo constatare anche per le figure di Maria e di Giovanni. Il fatto non veniva dai cristiani considerato in se stesso come storico ed umano, ma per i suoi effetti e per le considerazioni alle quali poteva dar luogo. La scena del Calvario, svolta con brevissimi tratti ne' quattro Evangeli sinottici, dove soltanto San Giovanni fa assistere Maria alla morte del figlio vicino alla croce, mentre gli altri tre Evangelisti sono d'accordo a notare che le pie donne riguardavano da lontano la scena, non acquista certo maggior vivezza dagli scrittori. Soltanto Sant'Ambrogio parla del modo con cui Maria stava dinanzi alla croce del figlio, e la dice calma nel dolore, riguardando il Cristo con occhi pietosi (S. Ambr., *De obitu Valentiniani consolatio*, § 39, Migne, p. 1371; *De Institut. Virginis*, cap. VII, § 49, Migne, tomo XVI, p. 318). Ma intanto il popolo interpretava anche i fatti evangelici secondo il proprio sentire, imaginandoli nella loro realtà.

L'Evangelo apocrifo degli *Acta Pilati* (Tischendorf, cod. B), col quale già fin dal VI secolo dovevano esser fermate le leggende popolari sulla Passione di Cristo, descrive diffusamente il pianto di Maria ed ingenuamente racconta ch'ella svenne e cadde fra le pie donne e Giovanni che la seguivano al Calvario; e rinvenuta, la fa continuare nelle sue disperate lamentazioni. Nel secolo VIII, San Giovanni Damasceno (Migne, *Patrol. graeca*, tomo 94, I, p. 1162, § 27) e il Venerabile Beda (*Medital. Pass. Chr.* Basileae, 1563, tomo VIII, p. 1525 e segg.) si fermarono a meditare sugli strazianti dolori di Maria sul Calvario; e il secondo, che intorno a ciò si diffonde assai, narra come, dopo che il figlio spirò, ella sia caduta colla faccia a terra. Dall'VIII secolo in poi è sempre un *crescendo* in queste considerazioni del dolore di Maria, finchè si arriva al *Sermo de Passione Domini* di Sant'Anselmo (Migne, *Patrol. lat.*, tomo 158, p. 675 e segg.) ed allo *Stabat Mater do-*

[1] Giotto, nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi; nella cappella degli Scrovegni a Padova, ecc.;

Giottino; Crocifisssione in Santa Croce a Firenze;

Iacopo Avanzi veronese; nella cappella di San Giorgio a Padova, e nella cappella di San Felice entro la chiesa del Santo, pure a Padova (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, *St. della pittura in Italia*, pp. 147 e 156);

I fratelli Lorenzetti; nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi; Crocifissione attribuita dal Vasari al Cavallini (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, op. cit., pp. 174 e 193);

Lippo e Berna, seguaci di Simone Martini, nella cappella degli Spagnuoli in Santa Maria Novella a Firenze (cfr. CAVALCASELLE e CROWE, III, p. 83 e segg.), ecc. ecc.

[2] N. 172, fotogr. Alinari, n. 15498.

[3] È importante a notarsi come, oltre che nel Crocifisso di Lotario (IX secolo), già ricordato, vi sia uno spiccato accenno all'atteggiamento del Cristo quale fu usato dall'arte gotica, in un avorio tedesco dell'XI secolo, conservato nel museo di Darmstadt. I piedi però, come in quel di Lotario, ne son separati (cf. ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*, I, tav. 47). Come i Crocifissi gotici, specialmente nel secolo XIV, il Cristo di Giovanni Pisano è assai scarno, e, caso raro, le braccia della croce formano un Y col palo verticale. Da croci di tal forma pendono i ladroni nell'avorio carolingio, già più volte ricordato, del IX secolo, nella Nazionale di Parigi (BOUCHOT, *Les reliures d'art*, pl. VI); vi pende lo stesso Cristo sul calice di San Bernardo, conservato a Hildesheim (sec. XII, cf. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*); e in una pittura di San Silvestro a Roma (sec. XIII), riprodotta dal D'Agincourt (*Pittura*, tav. 101), ecc. ecc.

Digitized by Google

lorosa di Fra Jacopone da Todi. L'arte fino al secolo XIII risentì ben poco l'influenza di tali scritti; soltanto in casi speciali e separati si dimostra espresso con vivezza il dolore di Maria e di Giovanni; ma non in generale con novità d'invenzione. Ciò io credo sia specialmente avvenuto perchè, presi fin da principio alcuni motivi di figure addolorate e piangenti, dall'arte antica, questi dovettero riguardarsi come tipi, fuori de' quali non si sarebbe potuto esprimere con efficacia il dolore; nè doveva succedere altrimenti con gente, che, nella ricerca dell'Ente, era avvezza oramai alle astrazioni, e nelle cose reali e sensibili non vedeva che simboli di ciò che era nella sua immaginazione. Tanto è vero che tutte le storie della Bibbia, la Crocifissione compresa, furono fino al secolo XIII rappresentate sempre più o meno schematicamente.

Nell'avorio già ricordato del V secolo, conservato nel museo Britannico, Maria e Giovanni, posti l'uno accanto all'altro, alla destra del Cristo, guardano pietosamente al Crocifisso, ed hanno ambedue atteggiamento dimesso, quale appunto per Maria aveva immaginato Sant'Ambrogio.

Nel VI secolo invece, forse per influenza dell'apocrifo *Acta Pilati* (codice B), troviamo, nella miniatura del codice Siriaco della Laurenziana, espresso veramente il pianto colle stesse forme trovate e ripetute dall'arte classica. Maria, mentre tiene rivolto il viso verso Gesù, alza fin sotto il mento una falda del pallio, colla quale si coprirà il volto per non vedere o per asciugare le lagrime; [1] mentre San Giovanni dietro a lei, con un atteggiamento più comune tanto nell'arte classica quanto nella cristiana, esprimente dolore e meditazione, porta una mano al viso. [2] L'atteggiamento descritto di Maria è il più vivace e fu spesso usato, e reso anche talvolta più efficace, tanto dall'arte bizantina quanto dalla occidentale. Così noi troviamo Maria che spinge innanzi ed alza le mani coperte da una falda del manto al viso alquanto abbassato e piangente, mentre le pupille si volgono verso il Crocifisso, nel codice già citato delle opere di San Gregorio Nazianzeno, scritto e miniato nel IX secolo (Paris, bibl. Nat., fonds grecs, N. 510, foglio 30); e nello stesso secolo l'arte carolingia ci dà modificato in meglio lo stesso motivo, rappresentando in un avorio (cit., museo Mayer di Liverpool, coll. Fejérváry, N. 55, 14 nel catalogo del Westwood) Maria che, facendo un passo innanzi, ha già sul volto abbassato la mano in cui tiene un lembo del manto, mentre alza di fianco il braccio destro colla mano aperta, ad esprimere con forza il suo potente dolore. Cito anche fra gli altri monumenti il bellissimo avorio di Bamberg (IX–X secolo) esistente a Monaco (di cui daremo più innanzi un piccolo schizzo), nel quale Maria ed altre cinque pie donne, che piangenti la seguono, portano al viso colla sinistra una falda del manto.

Altro atteggiamento che, derivato dall'arte classica, fu accolto dalla cristiana medioevale, specialmente per esprimere il dolore di Maria e uno slancio del suo amore verso del figlio, è quello della Madonna nella Crocifissione dipinta (secolo VII) nel cimitero di San Valentino (Garrucci, *St. dell'arte crist.*, tav. 84, n. 2). Coperta di tunica e manto che le scende dal capo, alza le braccia e stende le mani verso del Cristo, mentre lo riguarda con intensa pietà. [3] Tale atteggiamento che altri, secondo me erroneamente, credettero di orante, conservatosi attraverso al medio evo, fu

[1] Nella sala delle terre cotte nel palazzo dei Conservatori (museo Capitolino), parete a destra di chi entra, prima scansia abbasso, trovasi un frammento di bassorilievo, in cui è stupendamente ritratta davanti ad un giovane eroe (Perseo?) una donna, seduta su d'uno scoglio (Andromeda?), col braccio sinistro rigidamente piantato sullo scoglio e col destro alzato a portare al volto piangente una falda del manto. Persone piangenti portano agli occhi un velo su di un sarcofago del Vaticano, N. 689. Così è pure atteggiato un fanciullo su di un altro sarcofago in cui è espresso il compianto d'un morto a Roma (CLARAC, *Museum*, pl. 154, 332; per un atteggiamento simile in un bassorilievo ov'è rappresentata la morte d'Adone, cf. WIESELER, *Denkmäler*, vol. II, tav. XVII, n. 292), ecc. ecc.

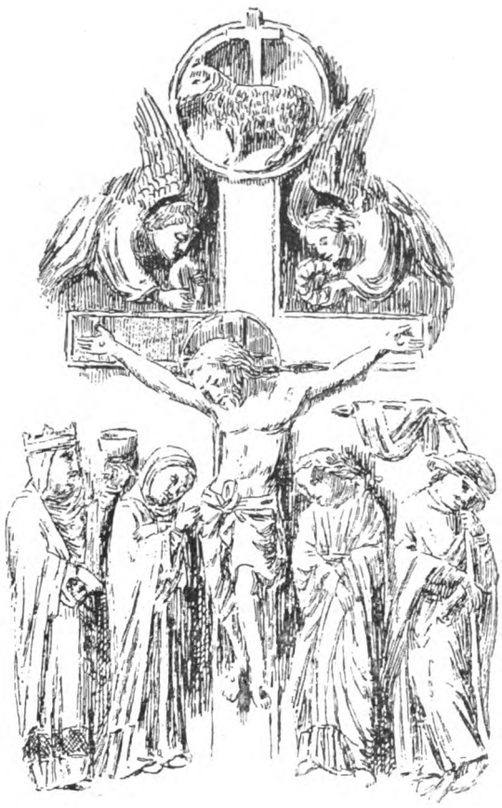
[2] Questo atteggiamento che si dà in parecchi monumenti anche a Maria, mentre a Giovanni si dà talvolta l'altro descritto (cfr. per ciò l'avorio dell'XI secolo, di scuola renana, esistente in Essen, AUS'M, WEERTH *Denkm.*, tav. XXV, p. 32), come si trova in molti monumenti, tanto dell'arte primitiva cristiana per esprimere in Maria la meditazione nella scena della Nascita di Cristo, quanto della bizantina, della romanica, della gotica e della italiana del secolo XIV; così è facile di incontrarlo nei monumenti dell'arte classica (cfr. per ciò CLARAC, *Museum*, vol. II, pl. 111, n. 206; pl. 153, n. 333; BAUMEISTER, *Denkm.*, fig. 293, p. 740; fig. 807, p. 755; fig. 120, p. 115; DURUY, *Hist. des Grecs*, p. 475). Tale atteggiamento è naturalmente nei diversi monumenti variamente modificato.

[3] Tale atteggiamento trovasi specialmente nell'arte carolingia (cfr. il bellissimo avorio del IX secolo, già altre volte citato, riprodotto in fototipia dal BOUCHOT nella sua pubblicazione: *Les reliures d'art à la bibl. Nat. de Paris*, pl. VI; il pettine di Heribert nel museo pubblico di Colonia, l'avorio [XI secolo] nel tesoro della cattedrale di Narbona [*Annales arch.*,

Digitized by Google

pure usato da Giotto nella Crocifissione che ornava dapprima gli armadi della sacrestia di Santa Croce, ed ora si trova colle altre composizioni della vita di Cristo nell'Accademia di belle arti a Firenze.

Un atteggiamento che non fu molto usato nel medio evo, ma che pure ha un riscontro fra quelli di dolore trovati dall'arte classica,[1] si presenta nella Crocifissione (XI secolo) dipinta nella chiesa di Sant'Angelo in Formis, presso Capua; in cui Maria, alla destra del Crocifisso, lo guarda pietosamente, col capo alquanto chino, colle braccia distese lungo la persona e le mani l'una sopra l'altra. Tale movimento fa Maria anche nella Crocifissione rappresentata in smalto sulla cassa di reliqnie di Siegburg (XII secolo, vedi Aus'm Weerth, op. cit., tav. 49, 1).



Derivato forse da quest'ultimo è il vivace atteggiamento della Madonna su di un legno, scolpito probabilmente nel secolo XII, della collezione Timbal,[2] e riprodotto dall'arte gotica anche in un manto del tempo di Bonifacio VIII (fotografia del Simelli, n. 211) in San Giovanni in Laterano. La Madonna di prospetto allontana lo sguardo dalla vista del Crocifisso, volgendo il viso dall'altra parte e intrecciando sotto il petto le mani. Nè diversa derivazione deve avere l'incrociare che fa Maria delle mani sul petto, nell'avorio d'arte gotica del secolo XIII, conservato nel Louvre, di cui presentiamo uno schizzo.

Già sulle porte in bronzo della cattedrale di Benevento, come pure (se si deve credere che i restauri abbiano mantenuta almeno l'antica composizione) nei mosaici di Monreale, l'arte greca, fin dal XII secolo, era arrivata ad esprimere la compassione intorno a Maria pel suo dolore; onde essa è circondata dalle pie donne e tenuta per mano da una di esse, o da Giovanni. Ma l'arte settentrionale arrivò dove l'arte bizantina per sè non sarebbe mai voluta arrivare; giunse, cioè, ad esprimere lo spasimo di Maria ed il suo svenimento.

(Continua)

NATALE BALDORIA

del DIDRON, XXVII, 1]; l'avorio di Carrand e quello della biblioteca Nazionale di Parigi, studiati dal CAHIER [*Mélanges*, II, *Cinq ivoires*, ecc., ecc.); ma non manca nell'arte bizantina, come p. es. sull'avorio dell'XI secolo, conservato a Parigi nel Cabinet des Médailles (cfr. BAYET, *Art bizantin*, fig. 63); e fu usato anche dall'arte gotica, onde si trova in quell'avorio del sec. XIII, di cui tante volte abbiamo fatto parola, pubblicato dal LABARTE (*Les arts industr.*, pl. XVIII). Più vivacemente esso fu reso dall'arte antica (cfr. p. es. Issipile nella Morte di Archemoro in un rilievo del palazzo Spada [BAUMEISTER, *Denkm.*, pl. 119]), ed è motivo conservatosi dall'arte più arcaica (cfr. il bassorilievo rappresentante Oreste che uccide Egisto [*Archäol. Zeitung*, 1849, tav. XI, 1]).

[1] Cfr. BAUMEISTER, *Denkm.*, fig. 793, p. 740.

[2] Cfr. *Gazette archéol.*, 1883, pl. 17.

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI

DOCUMENTI INEDITI SULLA BASILICA LORETANA

(Continuazione, V. fascicolo precedente)

V.

1469 ottobre 10.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Decreta Rei Publice Racanatensis, MccccLxix*, cc. 82[a] e 82[b].

Il Consiglio dei priori stabilisce di supplicare il pontefice, perchè non dia in commenda l'episcopato di Recanati, ma conceda un vescovo onesto e pio, e perchè confermi il testamento del defunto vescovo Niccolò delle Aste, e approvi tutto quanto fu da lui ordinato intorno alla costruzione della Basilica.

Consilio M. D. P. et vocatorum infrequenti numero etc. super Instructione oratorum videlicet Ser thome Ser Gabrielis Marini perJacobi et mei cancellarij in hunc modum facta videlicet.

Primo quod comendemus dominos P. et vniversam rem p. S. d. N. et R[mis] d. Card. et in specie R. d. Card. Bon.[1]

Secundo supplicabitis praefate S.[2] quod dignetur Episcopatum nostrum non dare in commendam; sed potius nobis concedere episcopum honestum et deum timentem et qui augeat deuotionem alme Virginis M[re] de laureto: et fructus ipsius ad pios usus conuertat: pacem et quietem nostram conseruet etc.

Terzo dignetur S[tas] prefata confirmare testamentum codicillum cessionem et relicta facta per prefatum dudum episcopum nostrum et praecipue de perficienda fabrica incepta prefate ecclesie que per commune prosequitur prout a prefato episcopo in vita sua ordinatum fuit.

. . . . . .

Ego Vannes notarius et cancellarius supra et Infrascriptus orator designatus ut supra loco mei substitui cum voluntate M. D. P. et Consilii dicte ciuitatis ser gentilem ser bartoli de perusio notarium vicecancellarium infrascriptum.

[1] *dominos Priores et universam rem publicam Sanctissimo domino Nostro et Reverendissimis dominis Cardinalibus et in specie Reverendissimo domino Cardinali Bononiensi.*

[2] *Sanctitati.*

VI.

1469 novembre 12.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, cc. 89[b] a 91[a].

Gli ambasciatori mandati dal comune di Recanati al pontefice presentano al Consiglio il breve di Paolo II, che afferma il suo grande interesse per la Basilica, ed annunzia essere stato nominato vescovo di quella città Francesco Morosini da Venezia, vescovo di Parenzo. Gli oratori riferiscono inoltre, aver loro il pontefice dette le stesse cose a voce, aggiungendo che approvava e confermava tutte le disposizioni date da Niccolò delle Aste, ed ordinava che, oltre ai 2012 ducati d'oro lasciati da questo per la costruzione della Basilica, si devolvesse a tale scopo tutto quanto fosse per avanzare della eredità del detto vescovo, dopo averne pagati i debiti, ecc.

Die xij nouembris (1469).

Consilio M. D. p: Antianorum xxiiii[or] et ducentorum de populo comunis et hominum Ciuitatis Racaneti more solito congregato: In quo fuit propositum quid uidebatur dicto consilio stantiare et reformare super has propositas videlicet et

Primo super relatione prestantium nostrorum ser vannis angelite de firmo cancellarij dicte Ciuitatis: Ser tome Ser gabrielis et Marinj perIacobi oratorum nuper redeuntium a S[mo] D. N. super Commissionibus eis factis que super et infra patent: presentantium Breue S[tis] eius huius tenoris et continentie videlicet

[*A tergo*] Dilectis filiis Prioribus et Communi Ciuitatis nostre Racaneti.

[*Intus uero*] Paulus Papa Secundus

Dilecti filij salutem et apostolicam benedictionem.

Oratores cleri et uestros qui nuper apud nos fuerunt benigne audiuimus eisque piam et optimam mentem nostram declarauimus tam erga ipsam Ecclesiam uestram: quam erga templum beatissime

Digitized by Google

uirginis de laureto: quod digniori structura ornare instituimus: quam etiam circha ultimam episcopi defuncti uoluntatem: pro ut ipsis oratoribus referentibus clarius et distinctius poteritis intelligere: propediem quoque isthuc ueniet Venerabilis frater f.[1] Episcopus parentinus prelatus utique dignus: prudens et timens deum: qui aliquamdiu Ecclesiae ipsius in spiritualibus curam gerat et fabrice utiliter intendat: Eum benigne suscipietis et debita reuerentia prosequimini prout uos confidimus esse facturos. Datum Rome apud sanctum Petrum sub annulo piscatoris die secunda nouembris Mcccclxix pontificatus nostri anno sexto: L. dathus.

Quo quidem lecto et uulgari sermone exposito in dicto Consilio per prefatum Ser Vannem Cancellarium et oratorem super eo: retulit dictus Ser Vannes ottinuisse a S^mo^ D. N. una cum dictis eius socijs super eorum commissionibus hoc videlicet

Primo super Ecclesia Sancte Marie de laureto et episcopatu Racanatensi non concedendis in commendam alicui qui non faceret residentiam in Ciuitate Racaneti: sed potius sua B.[2] deligeret unum Episcopum qui deum timeat, Introitumque dicte ecclesie in pios usus conuertat pro conseruanda amplificandaque deuotione dicte ecclesie saluti ac quieti huius populi studeat etcetera.

Quod Sanctitas sua ipsis oratoribus benigne susceptis ad hoc respondit quod dictam eccl^am^ et episcopatum pro sua B^ne^ bonis respectibus reseruauit ipsamque digniori structura edificijs ac indulgentia ornare pollicita est cuique per aliquot dies R. in christo patrem et dominum F. Episcopum parentinum preficiet qui curam in spiritualibus de ea gerat ut in breui continetur.

Secundo super confirmatione ultime voluntatis bone memorie D. N.[3] de astis dudum episcopi Racanatensis et maceratensis etc. Quod omnia Relicta facta per prefatum tum dudum episcopum in testamento et codicillis tam pro anima sua et ornamentis ecclesie S. M. de laureto et ipsius localibus nec non de pecunijs siue in prestitis receptis uenetiis et anchone pro quotidiana distributione et diuino officio singulis horis canonicis in dicta ecclesia Recanatensi celebrando: ac etiam de locis emptis in Ciuitate Janue pro substentatione hospitalis et fraternitatis sancte lucie de dicta Ciuitate Racanatensi et de pecunijs depositis uidelicet de duabus millibus ducatis et duodecim aureis pro fabbrica dicte ecclesie S. Marie de Laureto, et relictum factum in codicillis nepoti et scutiferis etc. ex certa scientia et benignissime confirmauit et approbavit. Residuum uero dicte hereditatis et spolia de quibus satisfactis relictis pro anima sua et ere alieno soluto in fabricam alme ecclesie Sancte m^e^ de laureto conuerti et exponi uoluit et decreuit secundum discretionem et voluntatem prefati domini F.[1] episcopi parentinj: duorum de clero et duorum de populo dicte ciuitatis.

. . . . . .

[1] Francesco Morosin da Venezia.

[2] *Beatitudo.*

[3] *Domini Nicolai.*

VII.

1470 marzo 7.

ARCHIVIO sudd., *Annalia Populi Racanatensis,* 1470, cc. 18^b^ e 19^a^ [2].

Alla petizione del vescovo e del commissario per la costruzione della Basilica, i quali chiedevano al comune un sussidio di legna e di altri materiali, il Consiglio di Recanati risponde concedendo ai priori presenti e futuri piena e libera potestà di provvedere tutti i materiali per la fabbrica.

die vij Martii (1470).

Consilio M. D. P. Anctianorum xxiiij^or^ et ducentorum de populo Communis et hominum Ciuitatis Recaneti more solito congregato: In quo propositum fuit quid videbatur dicto consilio reformare super has propositas. videlicet

Primo R^li^ patres et domini Episcopus et Commissarius pro constructione alme ecclesie S. M^e^ de laureto petunt a comune subsidium lignorum et aliorum operum manualium.

. . . . . .

Super primo. Reformatum extitit quod M^ci^ domini priores et presentes et futuri habeant arbitrium vna cum vocandis providere de lignis et vectura laterum et calcis et strene pro dicta fabrica prout habet presens Consilium ducentorum cum plena et libera potestate.

. . . . . .

VIII.

1470 marzo 9.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, cc. 19^a^ e 19^b^. [3]

I priori convocati a radunanza insieme con alcuni cittadini stabiliscono che si faccia tagliare a spese del comune la legna secca esistente nei boschi comunali, per impiegarla nella cottura dei mattoni occorrenti alla fabbrica della Basilica; nominano quattro delegati a sovrintendere a tale lavoro e decretano una multa contro chi si permetta asportare detta legna.

die vero 9 martij (1470).

Convenientibus in vnum prefatis M^cis^ D. P. et nonnullis civibus per eos evocatis in audientia palatij eorum solite residentie in magna copia et discep-

[1] *Francisci.*

[2] La seconda parte di questa Riformagione, che è stata omessa, contiene provvedimenti per la sicurezza e per l'abbondanza di vitto a Loreto durante il pellegrinaggio del giubileo.

[3] Si è omessa l'ultima parte di questa Riformagione, relativa al giubileo e pellegrinaggio a Loreto, perchè estranea alla storia della fabbrica della chiesa.

Digitized by Google

tantibus hinc Inde varijs rationibus et modis super fabrica dicte ecclesie et ordine et victu tuto et copioso dicte ville dicto durante tempore habito consilio Ciuium tandem Inter eos per M. d. Priores Sic fuisse decretum et autentice reformatum retulit Ser gentilis coadiutor meus. videlicet:

Primo. Quod ligna sicca existentia in siluis Communis dentur pro coquimine laterum pro dicta fabrica et Communitas faciat incidere expensis Communis et si quis de dictis lignis incisis exportaverit incidat in pena x. librarum denariorum pro quolibet et qualibet vice cuius pene quarta pars sit officialis invenientis et penam exequentis: et quo pacto dicta ligna deportentur ad fornaces dicti priores cum vocandis suo tempore providere debeant cum plena potestate et similiter super incisione dictorum lignorum et portatura laterum etc. ad incidere faciendum ibi ligna dicti priores providenter delegerunt ser barnabam Antonij: perum luce, honofrium francisci et Marinum Perjacobi.

. . . . . .

IX.

1470 novembre 4.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, cc. 75ᵇ e 78ᵃ.

Il Consiglio del comune di Recanati accorda al vescovo di far portare in Loreto per le fondamenta della Basilica minacciantì rovina 24,000 mattoni dal vescovo comperati nelle fornaci presso la città, in modo che ne trasporti una quarta parte ciascuno dei quattro quartieri di Recanati, e decreta che gli abitanti di Loreto debbano provvedere al trasporto delle pietre comperate a Castelfidardo; concede anche di tagliare una parte dei boschi del comune traendone legna per le fornaci, pregando però che per la fornitura di legna non sia più oltre gravata la popolazione.

ℭ Die iiij novembris (1470).

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et ducentorum de populo Comunis et hominum Ciuitatis Racaneti more solito congregato. In quo ut mos est fuit propositum quid videbatur dicto consilio reformare super has propositas. videlicet:

Primo Reverendus pater dominus Episcopus petit per commune portari 24 miliaria laterum que emit ad fornaces prope ciuitatem pro fundamentis ecclesie S. Mᵉ Inceptis que ruinam minantur et similiter per illos de villa [1] lapides emptos ad castrum ficardum. [2]

Secundo petit sibi dari ligna vnius petie silve communis commoda fornacibus S. Mᵉ quam descapezare faciet et portare cum mulis suis.

. . . . . .

Reformatum et conclusum extitit quod domini priores cum Civibus per eos vocandis capiunt remissionem assectandi dictos lateres videlicet sex miliaria per Qᵐ [1] ita quod ista septimana portentur et illi de villa portent duas salmas pro quolibet animali de lapidibus emptis ad castrum ficardum et non habentes animalia [2] duas salmas per focum.

Magnifici domini priores cum vocandis per ipsos capiunt remissionem consignandj in loco minus damnoso vnam petiam silue discapezande pro dictis fornacibus S. Mᵉ et petendi de gratia quod de cetero de dictis lignis non grauet populum pro lignis pro dicta fabbrica: exceptis illis qui non portarunt ligna imposita quos d. P. invenient et facient portare ratam ipsorum aut soluere duos bolonenos per salmam pro predicta fabrica.

. . . . . .

[1] Loreto allora era detta villa.

[2] Castel Ficardo fu detto poi Castel Fidardo da Sisto V.

X.

1470 novembre 18.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, cc. 84ᵃ e 84ᵇ.

Su domanda del vescovo, il Consiglio stabilisce che per la fabbrica della Basilica siano portati al posto 8000 mattoni esistenti nelle fornaci di uno de' quartieri di Recanati.

ℭ die xviij novembris (1470).

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et ducentorum de populo comunis et populi Ciuitatis Racanati more solito congregato: In quo fuit propositum quid videbatur dicto consilio reformare super has propositiones. videlicet:

Primo dominus Episcopus petit sibi deferri pro fabbrica S. Mᵉ 8 miliaria laterum quos habet ad fornaces episcopi In castro nouo. [3]

. . . . . .

Reformatum extitit super primo quod M. d. P. faciant portare dictos lateres die sabati ut consultum est.

. . . . . .

XI.

1470 novembre 25.

ARCHIVIO sudd., *l. c*, c. 85ᵇ e segg.

Il Consiglio comunale prende dei provvedimenti affinchè il popolo non sia troppo gravato dalle contribuzioni di legna e pietre occorrenti alla fabbrica.

ℭ die xxvᵒ novembris (1470).

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et ducentorum de populo Comunis et populi Ciuitatis Racaneti more solito congregato: In quo fuit propositum quid videbatur dicto consilio refermare (*sic*) super has propositas videlicet:

[1] *quarterium*. Recanati era allora, come oggi, divisa in quattro quartieri.

[2] Sottintendi: *portent*.

[3] Castel Nuovo, uno dei quartieri di Recanati.

Digitized by Google

Primo cum populus hoc anno fuerit nimis vexatus et de nouo vexari oportet pro lignis et lapidibus pro fabrica alme ecclesie S. M^e de laureto: si videtur dare formam et modum ut leuius tale subsidium fiat per populum et maxime ne silua vincarie (*sic*) incidatur

. . . . . .

Super quibus quidem propositis habito consilio Ser barnabe Antonij Ser Johannis francisci Iacobi Ianninj Raymundi paulj et Marini perIacobi et Ser Antonij politi. Tandem per M. D. P. cum voluntate dicti consilij fuit super predictis sic ordinatum et reformatum. videlicet:

Quod super subsidio fiendo in fabricam S. M^e de laureto. M^ci D. P. presentes capiunt in se remissionem cum plena et valida potestate componendi dictum subsidium cum domino Episcopo pro vno anno existente ad beneplacitum consilij ducentorum et denarij necessarij pro animalibus emendis pro subsidio dicte fabrice pro dicto tempore accipiantur mutuo de Monte pietatis et remictantur in dicto monte de vendita et pretio retrahendo de dictis mulis: si erunt in toto uel in parte: et pro ea quantitate que deficeret reemictantur de tracta olei Anni 1472 Et si quid restaret fieri et ordinare pro predictis, D. P. futuri cum vocandis habeant arbitrium prouidendi cum ea potestate quam habet presens consilium etc. et ad ligna fienda predicte fabrice si qui darent damnum Incidant in penam x solidorum denariorum per salmam.

XII.

1470 novembre 27.

ARCHIVIO sudd., *l. c*, c. 87^b.

I priori d'accordo col vescovo stabiliscono, che per il trasporto dei materiali il comune debba fornire per un anno sei muli e due mulattieri, i quali saranno mantenuti per un anno a spese del vescovo; debba inoltre dare al vescovo un sussidio di 40 ducati per pagare i taglialegna, e permettergli di far legna nelle selve comunali, deputando però due uomini a vegliare perchè le legna si taglino nei luoghi meno dannosi per il comune.

℄ Die xxvij novembris (1470).

Volentes M^ci d. P. prefati exequi remissionem eis factam de subsidio dicte fabrice ut supra patet Iuerunt collegialiter ad R D. Episcopum Parentinum In camera episcopali prefati R^di dominj et discussis hinc inde multis tandem de consensu prefati R. d. Episcopi sic per prefatos dominos P. in sua presentia decretum et deliberatum extitit quod hec Communitas pro subsidio dicte fabrice dabit sex mulos in ordine et duos Mulaterios pro vno anno et postea ad beneplacitum consilij ducentorum comunitas soluet mulos et Mulacterios de eorum salario pro dicto tempore et dominatio sua faciet expensas dictis mulis et mulacterijs de omnibus necessarijs qui muli seruiant ad portandum lateres et alia necessaria pro dicta fabbrica. Item prefata communitas dabit prefato domino Episcopo ducatos quadraginta monete pro omnibus incidentibus ligna et fassinas et sic prefatus dominus Episcopus remansit contentus et promisit pro dicto tempore in alio non grauare populum Recanatensem pro dicta fabrica nec Incidere facere in siluis [communis] sine presentia duorum hominum quos domini priores designabunt ad videndum et conducendum homines ligna sicca incidere volentes et fassinas in locis minus damnosis pro communi, qui duo homines soluentur per comune pro mensibus duobus uel tribus et plus et minus secundum necessitatem omni modo.

Et prefati M^ci D P. ad emendum dictos mulos et famulos siue mulacterios conducendum et dictos quadraginta florenos pro Incisoribus et salarium dictorum Mulacteriorum Imponendum elegerunt.

Ser barnabam Antonij — Antonium sanguini
Jacobum gasparis — Marinum perJacobi

Cum hoc quod eorum mulos in predictis emere nec deputare possint: nec mulos de ciuitate.

Item elegerunt infrascriptos et supradictos duos viros qui sint presentes et videntur (*sic*) ne Incidantur in siluis comunis nisi ligna sicca et si.....
..... minus damnosa.....
..... pro mensibus decembris Januarij et februarij uel plus et minus si opus erit:

Paulum perutij et cum eo } pro 60 bol. in mense
Ludouicum Johannis Natalis } pro quolibet.....

XIII.

1470 novembre 27.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 88^b.

Il Consiglio comunale di Recanati decreta che gli ebrei, i quali fino ad allora non avevano contribuito alla fabbrica della Basilica nè ad alcun altro dei lavori pubblici (fortificazioni, strade, ponti, fontane) che si facevano, debbano pagare fino a tutto dicembre da 15 a 20 fiorini.

Die xxvij novembris (1470).

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiij^or et ducentorum de populo Comunis et hominum Ciuitatis Recanati more solito congregato: In quo fuit propositum quod videbatur dicto consilio reformare super hanc propositam videlicet:

Cum populus fuerit vexatus et sit pro fabrica ✠ S^te M^e de laureto pro matonatione Stratarum pro fortificatione ciuitatis [1] pro fabrica pontium et fontium et Judei in hoc nunquam contribuerunt quid igitur?

Super quo habito Consilio Ser Antonij politi consulentis predictos gravari debere ad 15 uel 20 florenos et Ser Barnabe Antonij remictentis D. P. tandem fuit per M. D. P. conclusum et reformatum quod soluant

[1] Della città di Recanati.

Digitized by Google

xxx^ta ducatos per totum decembrem.... quarti pluris conuertendos in utilitatem [comunis] et.... pro ponte Monocule, Aque Viue et Anasi et uno..... pro fonte Varani et vno in strata ante domum Johannis de bobis et si plures non exegerent (*sic*) soluant de suo videlicet priores mensis Januarij futuri videlicet xxx ducatos et quartum.

XIV.

1471 agosto 3.

ARCHIVIO sudd., *Reformationes 1471*, c. 62^a e segg.

I priori, convocati insieme con quattro rappresentanti per ciascun quartiere della città di Recanati, mandano ambasciatori al nuovo pontefice perchè si compiaccia di continuare l'opera del suo predecessore a favore della Basilica da ricostruirsi col lascito di Niccolò delle Aste e cogli abbondanti introiti delle indulgenze, e riconfermi nella sua carica il vescovo di Parenzo.

die iij° Augusti (1471).

Conuenientibus in vnum M^cis d. P. et quatuor Civibus per Q^m [1] ad hoc uocatis in palatio eorum solite residentie et vacantibus circha instructionem fiendam dictis oratoribus [2] post multa inter eos consulta et disceptata, tandem de communi consensu et pari voto sic fuit decretum et reformatum videlicet:

. . . . . .

tertio supplicent sue B^ni quod dignetur ad se aduocare curam alme ecclesie S. M^e de laureto quem admodum fecerat felix recordatio pauli, pro amplianda fabrica dicte ecclesie iam incepta per conseruationem deuotionis dicte ecc^e et hoc de pecuniis relictis pro dicta fabrica per olim episcopum Nicolaum; et Introitibus Indulgentiarum et aliorum Introituum dicte ecclesie qui sunt in copia et quottidie abundant:

Et confirmare ad complendam dictam fabricam Reuerendum patrem d. Episcopum Parentinum qui in ea plurimum valuit ingenio et virtute et in vita exemplari pro conseruatione dicte ecclesie.

XV.

1471 agosto 3.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, dal *Liber Registri* del notaio Iacopo di m° Pietruccio in Recanati, c. mille c^a, ij^a e segg.

Contratto fra Angelo da Sutri, commissario e rappresentante del vescovo di Recanati, e Marino de Marco, maestro muratore da Venezia, per l'erezione dei muri della Basilica e per la fornitura delle colonne occorrenti ai finestroni; condizioni e prezzo del lavoro.

In dei nomine amen. Anno eiusdem a circumcisione millesimo cccc° lxxj° Indictione iiij^a tempore domini nostri domini Sisti divina providentia pape Quarti, die uero iij° mensis Octobris. Infrascripta sunt pacta et conuentiones inhita et facta inter spectabilem et preclarissimum legum doctorem dominum Angelum de Sutri Commissarium prefati domini nostri pape et nomine et vice R^mi in christo patris et domini dompni A. dig^mi Episcopi Racanatensis et Maceratensis ex vna parte, et magistrum Marinum Marci de Venetiis muratorem et fabricatorem in fabrica Ecclesie glorio^mo Virginis Marie de Laureto ex parte altera, presentibus Ven^li et circumspecto viro domno Francisco Nicolai Canonico Racanatensi et prefati R^mi domini Episcopi in spiritualibus et temporalibus in episcopatu Racanatensi Vicario, et domno Antonio Preposito Racanatensi. Et scribuntur hic infra vulgari sermone, quia ipse partes voluerunt huiusmodi, sub tenore, videlicet:

In prima promecte lo prefato M° Marino de Marco de Jadrini da Vinesia fabricatore de la fabbrica de la dicta chiesa de fare et fabricare, et fare fare, et fabricare le mura de la dicta chiesia da sole verso Montesanto [1] per ducato vno doro per canna, como è stato vsato per lo passato.

Item se è de mesurare lo dicto muro vacuo. cioè, fenestre et porte, como è vsanza et altri vacui como fosse necessarij per pieno del dicto lauoriero.

Item se obliga de darli le colonne [2] et facte et pulite per lo dicto lauro da diuerse (*sic*) mensurare le dicte colonne ad canne, como laltro dicto muro da non douerse mensurare el uacuo che intra infra luna colonna et laltra per insino ale poste de le uolte, et da le poste in su, quello vacuo che centra fino ale cime de le volte per pieno.

Item se obliga cauare lacqua de le cisterne fino che ce ne serra per bagniare La calcina et prete et le mure, e mancanno l'acqua de le cesterne, gli è se de' far portare lacqua necessaria alle spese de la Casa.

Item che la casa li de' dare tucte le cose necessarie a lo fornimento de lo dicto lauoro como se costuma.

Item durante lo dicto lavoriero la casa è tenuta dare le spese al dicto m° Marino e lo suo cavallo, e darli la cammora per suo vso, et cinque lecti per li sui lauorenti.

Item che la casa è obligata dare al predicto m° Marino finito la dato lauoro de la dicta tribuna [3] ouero in capo de lanno tanto pagonaro de grana li basta per vno buono mantello.

Item se obliga lo dicto m° Marino per tucti sui lauorenti pigliare de la casa grano o farina, vino, et olio, quanto glie bisognara ad quello prezo, che corre in la uilla, lo quale prezo se deue scontare in lo dicto lauoro.

[1] *Quarterium.*

[2] Da mandarsi a Roma al nuovo pontefice.

[1] Oggidì Potenza Picena.

[2] Delle transenne dei finestroni.

[3] Ossia la cappella che ora si sta ornando per dedicarla a San Giuseppe.

Digitized by Google

item che lo supradicto m° Marino promecte et obligase fare el dicto lauoro de la tribuna et mura et commectere le dicte colonne bene e politamente ad Judicio de sufficienti et boni maestrj.

Promittente le dicte parte le supradicte cose luna et laltra actendere et obseruare et non venire contra socto la pena et ad la pena de ducento ducati doro dapplicarse a la parte obseruante, constituendose lo dicto m° Marino ubique locorum le predicte cose observare, Et pro observatione predictorum idem magister Marinus obligauit omnia sua bona et presentia et futura. etc.

XVI.

1471 ottobre 6.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Reformationes 1471*, c. 75[a].

Venuto a morte il vescovo di Recanati, e trovate delle irregolarità nell'amministrazione delle sostanze da lui lasciate per la costruzione della Basilica, il Consiglio comunale delibera di mandare a Roma un ambasciatore per esporre querela intorno ai denari della fabbrica mandati a Roma contro ogni diritto, e ad impetrare i beni del detto vescovo per la fabbrica.

Die vj° octobris 1471.

Consilio M. d. P. Antianorum xxiiij[or] et ducentorum de populo communis et populi ciuitatis Recanati more solito congregato: In quo cum voluntate dominorum Antianorum fuit propositum quid videbatur dicto Consilio reformare super has propositas videlicet:

Cum dominus thesaurarius venerit ad faciendum Inuentarium pro camera apostolica de bonis episcopi parentini mortui gubernatoris ecclesie Racanatensis et venerit ad notitiam d. p. fabricam S. M[e] esse defraudatam quid videtur agendum pro restauratione Interesse dicte ecclesie et communitatis.

Super quo habito consilio civium fuit decretum per M. d. P. quod mictatur Romam vnus orator ad exponendum querelam coram S. D. N. de denarijs fabrice romam missis in prejudicium deuotionis et jurium dicte ecc[e] et pro non reddita ratione dicte administrationis ad impetrandum bona dicti Episcopi parentini pro dicta fabrica S. M[e] obtentum per consiliarios 45 in contrarium quinque non obstantibus. exequantur predicta ni veniant contra formam statuti et ordinis civitatis Racaneti.

XVII.

1471 ottobre 7.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 75[b].

Il comune di Recanati stabilisce di sussidiare un ambasciatore, il quale sarà eletto dal clero e mandato a Roma a difendere la causa dell'eredità del defunto vescovo.

Die vij octobris (1471).

Consilio M. d. P. Antianorum xxiiij[or] et cc[orum] de populo Comunis et hominum Ciuitatis Recanati more solito congregato In quo fuit propositum quid fiendum super infrascripta proposita videlicet:

Dominus Vicarius Episcopi et Canonici petunt oratorem a Comuni et pro elemosina subsidium 20 vel 25 ducatorum pro dicto oratore quem ipsi intelligunt eligere et Romam mictere pro restauratione et indemnitate fabrice S. M[e] de laureto: et petitione spoliorum dicti dudum Episcopi Parentini mortuj pro dicta fabrica: qui etiam petet nomine Comunis et cleri.

Super quibus fuit decretum quod dentur xvj et usque ad xx ducatos ad plus pro dicto oratore qui, si expedire poterit factum dicte fabrice, bene est: sin autem Comune poterit mictere postea ad S. D. N. pro superius per commune deliberatis ottentum per 45 consiliarios quinque in contrarium non obstantibus exequantur predicta nisi veniant contra formam statuti et ordinem ciuitatis Recaneti.

XVIII.

1471 novembre 22.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, cc. 84[a] e 84[b].

L'ambasciatore del clero ritorna da Roma con un breve del papa e con una lettera del camerario per il tesoriere, affinchè questi esamini la causa e ne riferisca al pontefice; il quale ha anche concesso alla chiesa due anni d'indulgenza, devolvendone gli introiti a favore della Basilica. Il Consiglio lascia ai canonici la scelta di colui che deve presentare il breve e la lettera al tesoriere, ed essi ne dànno l'incarico allo stesso ambasciatore, ser Battista, encomiandolo per la sua diligenza.

die xxij° novembris (1471).

Consilio M. d. P. Antianorum xxiiij[or] et ducentorum de populo Comunis et populi Ciuitatis Racaneti more solito congregato In quo fuit propositum quid videbatur dicto consilio reformare super has propositas videlicet:

Primo super relatione domini Baptiste oratoris clerj redeuntis ex urbe referentis ottinuisse breue a S. D. N. et litteras a camerario et camera apostolica commissionis ad dominum Thesaurarium quod intelligat et examinet causam ecc[e] S. M[e] de laureto et fabrice super spolijs et bonis olim episcopi parentinj et postea auiset Sanctitatem prefatam que nullo pacto vult quin camera accipiat bona dicte ecclesie et similiter ottinuisse Indulgentiam in dicta ecclesia, pro duobus annis eo modo et tempore quibus concessa fuerat tempore pauli defuncti et vltra illud tempus per totas nundinas Racanatenses et quod de dicta Indulgentia et Introitu commune deputet aliquem religiosum ad tenendum vnam clauem ita quod Introitus vadat In frabrica (*sic*) reseruata certa prouisione episcopo prout declarabit S. D. N.

. . . . . .

Super primo presentetur Breve domino Thesaurario ac lictere per illum quem eligent Canonicij (*sic*)

Digitized by Google

et clerum qui d. baptistam elegerunt qui merito commendatur de diligentia et ipse esset optimus ad presentationem quando capitulo placeret.

(Continua) P. GIANUIZZI

Leone Leoni incisore della zecca del duca di Ferrara

Prima che Leone Leoni, incisore della zecca di Paolo III, passasse alla zecca imperiale di Milano, lavorò in quella di Ferrara. Ma in questa città cadde in disgrazia del duca per avere fatto il falsario. Una lettera senza data dell'Aretino (Bottari-Ticozzi, tomo I, pp. 540-54), scritta al duca Ercole II d'Este, a scusa e difesa dello scultore, ci lasciava intravvedere il fallo da lui commesso. Più chiaramente esso si appalesa nelle lettere che qui riproduciamo di Bernardo Spina, amico di Leone Leoni, provveditore del fisco imperiale nel 1543, e più tardi segretario di Ferrante Gonzaga. Dalle lettere risulta che Leone Leoni fu a Ferrara, *al servigio della zecca,* cosa ignota al Plon, illustratore recente della vita dell'artista (V. *Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II* Plon, 1887). Se vi tornasse, dopo il concesso perdono, non è noto.

A. VENTURI

(Archivio di Stato di Modena. *Particolari.* Spina).

« Illmo et Exmo Signore mio Osservandis^mo^

« Nella partenza della Signora Marchesa mia patrona pensai coll'iscusa d'accompagnarla rubbarmi dalla servitù di questo uffitio, et venire in Ferrara a far parte del debbito mio et basciar le mani della Ec^za^ Vostra, et in segno d'affecionata servitù supplicarle una gratia Menoma alla magnanimità et Grandezza sua, ma grandissima alla bassezza, et desiderio mio, et essendo per mia disgratia revocato insin da piacenza trovandomi troncato il disegno, ho preso ardire farlo per lettera, et avenga che la presuntion sia grande, sono certo che l'humanità della Ec. V^a^ supera ogni mio pensiero non che dimanda.

« Maestro Leone Aretino scultor famoso se ritrova giustamente in disgratia della E. V. havendo fatto non so che falsità, però di non gran momento, mentre che al servigio della Cecca in Ferrara se ritrovava, et hora gia pentito attese tanto a quella sua virtù che Sua Maestà Cesarea comendandolo molto a bocca et per lettere gl'ha dato cento scuti d'Intrata l'anno, et il Marchese mio Signore ad ogni suo potere l'accarezza et benefica. In verità merita ogni bene, et così dicono tutti quelli che hora il conoscano. Io che con altro agiutarlo non posso spero trovar tanta gratia nel Magnanimo petto della E. V. che sarà servita farmi tanto favore di perdonargli il fallo et accettarlo nella sua Gratia. Et ancor ch'egli nol meritasse et Io non l'havessi servito fatilo per la istessa bontà vostra. potrei dire Io che le peccata della Giuventù trovan facilmente gratia. Il star tanto bannito haggia quasi purgato. La virtù sua cosj rara merita alcun riguardo, l'ardentissimo desio che tengo servir la E V. potrebbe in alcun modo movere; Nondimeno la gratia non presuppone merito, et Io la dimando come gratia la quale liberando leone legarà perpetuamente la servitù et affecion mia, che hora . . . . . servirla, et istimarò tutto esser fatto . . . . . propria, nè altro chiedo salvo la sua . . . . . che accadendo la possa servire et . . . . . possa passar per ferrara et . . . . . dogli grato che possa . . . . . sua presenza et Mostrar . . . . . quanto mutato da quel . . . . . E. V. Et sono certo che alla Clementia sua bastava dir peccai chiedo perdono. Ma la affecion che porto a Leone mi ha fatto fastidioso. Nostro Signore Conservi et aumenti la grandezza della E. V. veramente honor della Italia. Da Milano a XXIIJ di ottobre del XXXXIIJ.

« Della E. V.

« humile et affectionatissimo Servo
« Bernardo Spina ».

[*a tergo*] « All'Eccellenza del Signor Duca di Ferrara, Signore mio Illmo et Eccellentissimo a Ferrara ».

(Archivio di Stato di Modena. *Particolari.* Spina).

« Illmo et Ec^mo^ Signor mio et patrone osservandissimo

« La gratia che la Eccellenza Vostra me ha fatto per maestro Leone Aretino ancor che alla sua Grandezza fosse picciola fu però et sarà sempre tanto grande et memorabile al honor mio et servitù che le debbo che non posso escogitar parole per isprimerlo, nè alla bassezza mia se conviene: dirò solo che la Ec^a^ Vostra liberandone uno, ha leggato in perpetua catena doi nel medesimo tratto et la servitù è tanto voluntiera et grata che la libertà non ha parangone. Et parmi che fra tante felicità chel Cielo conciede alla Grandezza sua per lo honor della misera Italia, che non sia poco il tener gl'huomini in servitù grata et volontaria, Io felicissimo Signor non vi domando altra Gratia se non che siate servito Impormi cosa nella quale isponendo la mia vita possa mostrarvi quanto vi sia grato et divoto servo. E creda la Ec^a^ Vostra che mentre vivo non bramerò altro che servirla et adorarla. Et se come fu presta a farmi suo perpetuo servo sarà pietosa in comandarmi Spero che mi conoscerà più fidele et cordiale nel servire che non sono stato audace nel supplicar la gratia. Et se la servitù ove mi trovo non mi ratenessi sarei venuto personalmente a basciar le benegne manj. La supplico mi tenga per iscuso et per

Digitized by Google

servo. Et nostro Signore conservi et accresca la felicità e stato della Ec^a V. come desia. da Milano a xv di Genaio del xxxxiiij.

« Della Ec^a Vostra

« humile et divotissimo Servo perpetuo
« Bernardo Spina ».

[*a tergo*] « All'Illmo et Ec^mo Signor mio patrone osservandissimo Il Signor Duca di Ferrara ».

Raccomandazione a pro di Lorenzo Costa e de' suoi fratelli

Ad appendice dei documenti pubblicati in nota allo studio su Lorenzo Costa (vedi fasc. precedente), non sarà vano aggiungere il seguente, comunicatoci dall'amico nostro, il chiarissimo conte Ippolito Malaguzzi, direttore del R. Archivio di Stato in Modena.

A. Venturi

(Cancelleria ducale. *Lettere di principi esteri* Nell'Archivio di Stato in Modena).

« Ill^me et Ex^me domine Cognate, et frater honor. Mi persuado V. S. sapere lamore chio porto al Spectabile Laurentio Costa per la sua singulare virtù, et per consequens per suo respecto io desydero anche gratificare in ogni occurrentia suoi fratelli. Unde mi fa intendere il predicto Laurentio insiemme cum dicti suoi fratelli havere litigato circa tre anni continui cum uno Stephano da Argenta certi terreni, et boschi, et havere loro reportato tre sententie in suo favore videlicet una a Ravenna e due li in Ferrara, et finalmente pur per via de la iusticia essere sta posti alla tenuta per il Consilio di V. Ex^tia de dicte terre et boschi: et credendo essi fratelli per questo conto vivere in quiete: pare che per via indirrecta, ma per forza, et minacie sonno turbati da uno Leonello di Succi dal Tragetto subdito di V. S. Perilche mi è parso scrivere questa mia a quella: et pregarla, ad commettere cum effecto: che dicto Leonello desisti de molestare per tal via essi fratelli: ma pretendendo lui havere alcuna rasone in li dicti beni: chel si reduchi alla iusticia secundo che similmente loro hanno facto: che lhaverò gratissimo, et de piacere assai da V. S. alla cui mi offero et raccommando. Mantuae xj Martij M.D xviiij.

« Cognatus Franciscus Marchio Mantuae etc

« Sacre Romane Ecclesie Confalonerius ».

[*Foris*] « (Illmo) et Exmo domino Cognato (et fratri) honor: domino Duci Ferrarie etc »

Due teste marmoree eseguite dallo scultore Alfonso Lombardi per il duca di Mantova

È noto come nel 1530 si chiedessero dalla corte dei Gonzaga ad Alfonso Lombardi certe teste, alle quali aveva dovuto già mettere mano. Forse sono le stesse di cui è parola nella lettera seguente, e furono eseguite probabilmente per ornarne lo splendido palazzo del T.

A. Venturi

(Archivio di Stato di Modena *Principi esteri. Carteggio.* Mantova).

« Illmo et Exc^mo Signore Cugino et fratello honorandissimo. Havend'io fatto fare due Teste di Marmo ad Alphonse Sculptor di Bologna, le quali Egli ha fatto venire lì, per mandargle qui di longo, Prego V. Ex^tia sia contenta ordinare che si possino condure queste Teste senza alcuno pagamento di datio, o d'altra sorte essatione che se le potessero fare pagare su quello di V. Ex^tia La quale in ciò mi farà piaccer grande. Et a Lei molto mi raccomando. Da Mantova alli iij di Marzo MDXXXVj.

« Cugino et Fratello
« Il Duca di Mantova ».

[*A tergo*] « All'Illmo et Exmo Signor Cugino et Fratello honorandissimo il Signor Duca di Ferrara »

Digitized by Google

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

EUGENIO MÜNTZ. — *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel* XIV *secolo* (Archivio storico italiano, serie V, tomo II, disp. 4ª del 1888).

L'autore discorre di Johannes Bartoli, che eseguì il celebre reliquiario con le teste di San Pietro e Paolo, già esistente nella basilica Lateranense. Nei registri consultati dall'autore, il suo nome apparisce per la prima volta nel 1364, e continua a figurarvi fino al 1385, « e forse anche posteriormente ». Notevole è il documento comprovante esatto l'asserto del Cicognara, e cioè la cooperazione di Giovanni di Marco *argentarius* nei lavori relativi al reliquiario destinato a racchiudere le teste dei due principi degli Apostoli, del quale purtroppo più non restano che la descrizione datane da Baldeschi e Crescimbeni nel secolo scorso, le stampe del Crescimbeni e del D'Agincourt, la restituzione tentatane dal Rohault de Fleury dietro antiche stampe, ed una pittura che si vede oggi ancora nell'oratorio prossimo alla Scala Santa. Un'altra opera di grande importanza eseguita da Giovanni di Bartolo, durante il pontificato di Gregorio XI, fu un reliquiario destinato a racchiudere il braccio di Sant'Andrea; ma ora non se ne conosce l'esistenza, e dell'artista non restano che la statua di Sant'Agata, e la cassa che racchiude le sue reliquie a Catania in Sicilia.

L'autore chiude le sue importanti ricerche col fornire un elenco d'altri orafi italiani in Avignone.

A. VENTURI

ANTONIO PAVAN. *Il rinascere della pittura in Italia nel secolo* XIV (Ateneo Veneto, 1888, n. 435).

L'autore vuol dare un rapido sguardo allo svolgimento dell'arte cristiana, dal suo nascere fino a Giotto; ma in quella vasta sintesi nella quale sono comprese le cause del decadimento dell'arte greco-romana, il primo formarsi dell'arte cristiana e le ragioni della sua sterilità (la quale però non è che apparente) fino a Giotto, egli non solo non ha detto nulla di nuovo, ma è caduto spesso nell'abuso di viete e puerili considerazioni estetiche e, quel ch'è peggio, in imperdonabili errori.

A proposito dei primi tipi delle figure cristiane, « gli artefici - egli dice - se pur ve ne fossero stati, larebbersi impauriti per timore che la bellezza delle forme esteriori non diventasse occasione di scandalo e di perturbazione delle coscienze ». « Nessuno prima del IX secolo aveva osato di raffigurare l'Eterno, spirito puro e incomprensibile, sotto le umane sembianze ». « Nessuno sarebbesi permesso di affermare che la Vergine fosse bella ». Solo Sant'Ambrogio tentò di manifestare con brevissimi accenni che la fisonomia della Madre di Cristo « annunziava la purezza celestiale dell'anima sua ». Si dipinse il Cristo brutto! « coi tipi più strani ed equivoci (?!) ».

Ora non v'è ormai fra gli studiosi dell'arte cristiana chi non riconosca la falsità di queste affermazioni.

Non sono certo frequenti le rappresentazioni del Padre Eterno, ma già fin dal IV secolo esso incominciò a figurarsi colle sembianze del Cristo; prova ne sia il sarcofago del Laterano, ov'è scolpita la Trinità nell'atto della creazione dell'uomo.

Certo ne' primi secoli non si pensò dai cristiani alla bellezza del corpo, bensì a quella dello spirito, e Maria si concepì piuttosto come Madre del Redentore che non come bella fra tutte le donne; ma i pochi scrittori i quali accennano, benchè fugacemente, alle doti fisiche di Maria, non lasciano dubbio che si concepisse come bellissima, e le imagini di lei, dalle più antiche a quelle del Rinascimento, anche prescindendo dalle imagini delle catacombe che non erano usate pel culto nè si consideravano come ritratti, se non sono quali noi le imagineremmo, pur mostrano negli artisti lo sforzo di dare a Maria un bellissimo tipo.

D'altra parte basta leggere il ritratto che, secondo gli antichi scrittori ed il concetto comune, fa di Maria il greco Niceforo Callisto. — Nè Cristo si dipinse brutto, nè coi tipi più strani ed equivoci; anzi la maestà data al tipo di Cristo dall'arte medioevale non si potè neppure uguagliare nel Rinascimento.

Troppe cose avrei a dire se volessi continuare a scorrere le poche pagine scritte dal signor Pavan; mi basti di accennare ancora a qualche altro brano per lasciarlo alla considerazione dei lettori.

« Dopo quella notte di mille anni e il rigore di quel verno di secoli.....; fra l'XI e il XII secolo, ecco apparire i primi bagliori d'un'aurora dorata... ».

Così, pur troppo, si usa fare in Italia la storia della letteratura e dell'arte! Sappia il signor Pavan che

Digitized by Google

nel IX, nel X e nell'XI secolo, non in Italia, chè le sue vicende non l'hanno permesso, ma in Francia e in Germania coll'arte carolingia, ma in Oriente coll'arte bizantina si deve notare il più bel periodo per l'arte del medioevo prima della gotica e di quella dei Pisani e di Giotto. Pel quale il Pavan seguita ancora a narrare l'incantevole storiella del suo primo incontro con Cimabue.

« Giotto ebbe animo disdegnoso. Le sue Madonne sono fiere come i baroni del suo tempo (!?) ». « Ruppe le tradizioni bizantine nel tipo del Crocifisso, che i Greci rappresentavano come una figura abbrutita, sformata dalla volgarità dei fisici patimenti, la quale, invece di devozione, destava ripugnanza ». Io non so perchè, ma presso di tanti critici non trovo che sfoghi di rabbia contro l'arte bizantina. Forse costoro non ne conoscono neppure un monumento; eppure il signor Pavan aveva anche tra i mosaici del San Marco ad osservare un Crocifisso d'arte bizantina dell'XI secolo ed un altro del XII secolo tra gli smalti della pala d'oro!

Bastino questi appunti; e mi permetta il signor Pavan di aggiungervi un consiglio: prima di far delle vaste sintesi sulla storia dell'arte, se ne studino bene i particolari.

N. B.

MONS. AURELIO ZONGHI. *Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano.* Fano, tip. Sonciniana, 1888.

L'Archivio storico dell'Arte segnala agli studiosi quest'opera degna della più alta considerazione, frutto di lungo e assiduo lavoro, straricco di notizie storiche che rivelano minuti particolari delle condizioni civili, politiche, economiche del municipio di Fano. Per gli studi dell'arte, importantissime sono specialmente quelle riguardanti il periodo della dominazione dei Malatesta, e da esse trarremo qualche indicazione pei lettori.

Pace da Faenza, nel 1398-99, dipinge per Pandolfo Malatesta a Caminata.

Maestro Bertolino, detto Testorino, pittore ricordato dal Fenaroli nel *Dizionario degli artisti bresciani,* lavora alla corte di Pandolfo Malatesta, signore di Brescia, nel periodo 1406-1409.

Gentile da Fabriano è ricordato in un volume appartenente alla camera di Pandolfo Malatesta, signore di Brescia, sotto la data delli 17 aprile 1414; in un altro del 1415, ov'è parola della provvigione a lui assegnata di *ducati duecento* pel mese di gennaio; e in seguito il nome di Gentile ricorre in un giornale del 1415 e in altri registri di spesa del 1416, del 1417, del 1418 e infine del 1419. In altro libro del periodo 1415-1421, il pittore è chiamato *Magister Gentilis de Fabriano pictor capelle Magnifici et excelsi Domini nostri.* La cappella per Pandolfo Malatesta fu dipinta a Brescia, nell'antico Broletto. Si sapeva dell'antica esistenza di essa dall'asserzione di Bartolomeo Facio, comprovata recentemente da una lettera di Salustio Consandolo al duca Borso d'Este del 1° novembre 1469, riprodotta nel *Buonarroti (Cosmè Tura e la cappella di Belriguardo,* serie II, vol. II, 1885); ma i documenti ritrovati dallo Zonghi determinano la data di quell'opera di Gentile, che fu finita nel settembre del 1418, poi che li 18 settembre il pittore stesso scriveva: « quando el papa fo in questa terra, volse la sua Sanctitade, che io glie promettesse andare da luy finita questa capella, che haveva comenzata al signor misser Pandolfo. Et perche al presente la ho finita, et altro non ho da fare, ve prego quanto so et posso che ve piaccia esser cum lo conte Carmagnola et pregarlo che glie piaccia concederme un salvacondotto per octo persone et octo cavalli, che dure almanco XV di, et comenzi venerdi XXII de questo mese, et pregove che mel facciate far pieno quanto se po, a ciocchè io possa andar siguro. Mando da voi Angelino todesco mio famiglio per questa caxon, piacciave de farlo spacciare più presto che voi possete. Aracomandome a voy, et se io posso, o, porò may fare cosa che ve piaccia so sempre apparecchiato. Dat brixie XVIII septembre 1419. — El vostro Zentile da Fabriano, pentore ».

Filippo, tagliapietra di Venezia, lavora nel monumento sepolcrale di madonna Paola Bianca (1413).

Arduino da Modena, intagliatore in Brescia, è ricordato in un libro del 1415-1421. Certo è Arduino da Baisio o Abaisi da Modena, di cui scrissero il Milanesi, il Borghi ed altri.

Di orefici sono ricordati Antonio da Meda, Vincenzo da Piacenza, maestro Vismara, Apollonio da Calino, Giuliano da Calino, Alvise de Caliole, Antonio da Piacenza, maestro Simone da Francia, Raffayno da Milano: tutti dei primi decenni del secolo XV.

Nel 1419 è parola di don Jacomo da Imola, miniatore.

Di armaiuoli e ricamatori si hanno molti nomi, di armaiuoli lombardi specialmente.

Fra le pergamene della Cancelleria, è indicata quella avente la data 7 marzo 1532, riferentesi a provvedimenti presi, per consiglio di Antonio da San Gallo, affine di difendere la città di Fano dalle invasioni dei Turchi.

O. MARUTI

AURELIO e AUGUSTO ZONGHI. *L'anno della morte di Gentile da Fabriano.* (Nozze Stelluti Scala-Pelagallo, ottobre MDCCCLXXXVII. Tipografia Sonciniana, Fano).

Gli autori hanno avuto la sorte felice (sorte che tocca soltanto a ricercatori diligenti e valorosi) di ritrovare l'anno della morte di Gentile da Fabriano. Si riteneva sin qui che la morte sua dovette essere verso il finire del 1450, e ciò si arguiva dalle parole del Facio, il quale scrisse che Ruggiero Van der

Digitized by Google

Weyden, venuto a Roma nel 1450, vide in San Giovanni Laterano i lavori di Gentile, per la morte che lo colpì mentre vi accudiva, lasciati incompleti. Invece un protocollo del notaro Giovanni di ser Federico da Cerreto, esistente nell'archivio del comune di Fabriano (armario XX, busta 1391), porta l'atto d'accettazione dell'eredità di mastro Gentile morto in Roma, per parte della parente Maddalena, figlia di ser Egidio di Fabriano, con la data del 1428, 22 novembre. Però l'anno della morte è forse il 1427, avendo Gentile lavorato in San Giovanni Laterano dal 28 di gennaio a tutto il luglio del 1427 col salario di 25 fiorini al mese, e non avendosi notizia di lavori fatti posteriormente a quella data.

O. Maruti

ANTONIO SCHIAVON. *Guariento pittore padovano del secolo* XIV. (Archivio veneto, tomo XXXV, parte II, 1888).

I materiali storici intorno al Guariento erano già stati raccolti con diligenza da Cavalcaselle e Crowe, i quali nel loro magistrale lavoro diedero anche l'elenco, la descrizione, la critica delle opere dell'artista. A quell'elenco nulla aggiunge l'autore; e nelle descrizioni, mentre Cavalcaselle e Crowe disegnano con tratti sicuri, con contorni precisi, l'A. riesce incerto, pieno di sforzo, e intramezza qua e là al discorso osservazioni e sentenze, ispirandosi all'estetica di Del Rio. Parlando del Cristo del museo di Bassano, osserva: « La fisonomia fa esclamare come al Centurione: *Veramente era figliuolo di Dio* »; e poscia, dicendo della figura di Giovanni, vi trova « uno slancio d'amore che ti innalza dal frastuono mondano delle passioni, e ti trasporta beatamente nei regni dell'infinito ». Accennando al Cristo di Giotto, egli nota che in esso trovasi « l'*ideale ascetico* di cui parla il Rio porta o all'ultimo limite ».

E così mentre lo studio dell'arte dal Del Rio ad oggi si è fatto obbiettivo, e si procede nell'analisi e nelle ricerche col metodo delle scienze naturali, ancora vi sono persone degnissime che potrebbero portare preziosi contributi agli studî, e che invece, per mancanza di metodo, lavorano invano. L'opera di Cavalcaselle e Crowe sulla pittura in Italia ruppe circoli viziosi della metafisica, fece tacere vane disquisizioni accademiche, e diede agli studî dell'arte amplissimi confini; eppure oggi Antonio Schiavon nemmeno cita la grandiosa opera sintetica, ove di Guariento è detto più e meglio ch'egli non dica.

O. Maruti

MISCELLANEA

Scultura Donatellesca a Solarolo. — Di un tabernacolo in marmo con entrovi un bassorilievo della Madonna col bambino discorre il signor F. Argnani, benemerito custode della pinacoteca comunale di Faenza, in un apposito suo scritto col titolo: *Illustrazione d'una Scultura Donatellesca esistente a Solarolo di Romagna,* Faenza, 1886. Appoggiandosi sul giudizio di parecchi conoscitori, la competenza dei quali in quanto a cose d'arte è ben nota, l'autore attribuisce a Donatello l'opera in questione. Essa si trovava originalmente nel castello di Solarolo, situato nelle vicinanze di Faenza ed appartenuto già ai Manfredi, finchè, nel 1665, fu trasportata nel palazzo comunale di Solarolo. Senonchè l'attribuzione dell'Argnani viene smentita dalla prima occhiata che diamo alla riproduzione fotografica aggiunta alla pubblicazione suaccennata. Vi si vede, rappresentata in mezza figura, la Madonna, che sostiene con ambedue le mani il divin pargolo, ritto in piedi davanti a lei su un cuscino, col braccio intorno al collo della madre. La composizione, eseguita in bassorilievo, è cinta da una incorniciatura pure in marmo, ricca di ornamenti e composta di due pilastri laterali con una trabeazione al di sopra. Quelli riposano su d'uno zoccolo, mentre questa è coronata da due cornucopie, collocate simmetricamente ai lati di un vaso che si leva nel centro. Il tutto ha metri 1.75 d'altezza su metri 1.14 di larghezza. Nè la composizione nè le forme stilistiche della parte figurativa, nè il carattere della ornamentazione del riquadro architettonico corrispondono punto al concetto, ormai abbastanza fissato, della maniera artistica di Donatello, vuoi nella prima vuoi nella seconda delle sopraindicate parti principali dell'opera. All'opposto, l'affinità

Digitized by Google

di quest'ultima con simili lavori di Antonio Rossellino si palesa subito a chi la esamini con un po' d'attenzione. Le forme delle figure sono appunto quelle caratteristiche di questo maestro: proporzioni corte; forma della testa alquanto rotonda, collo corto e robusto; il bambino ha pure i panni aderenti che fanno trasparire le forme del corpo, come appunto il Rossellino li adopera di preferenza; la Madonna, come presso a poco tutte le sue sante Vergini, mostra la sciarpa avvolta scioltamente intorno alle reni, le maniche strette, abbottonate tre volte, formanti da un bottone all'altro uno sparato. L'ordinamento del velo è addirittura simile a quello del bassorilievo della collezione di Ambras a Vienna, attribuito pure al Rossellino, e parimente il trattamento della capigliatura e il nastro stretto che le cinge in cerchio la fronte, sono comuni alle due opere. Quanto alla fisionomia non c'è però fra loro nissuna somiglianza. Questa si rintraccia invece in modo del tutto sorprendente, sia nelle sembianze della Madonna, sia in quelle del bambino, fra il nostro bassorilievo e il medaglione posto al di sopra del sarcofago nel monumento sepolcrale del cardinale di Portogallo in San Miniato a Firenze. Senonchè l'espressione fisionomica nel bassorilievo di Solarolo sembra molto meno animata, anzi irrigidita e senza espressione. In generale il lavoro, in quanto si può giudicarne dalla riproduzione fotografica, rivela, piuttosto che la compitezza e la leggerezza della mano del maestro stesso, il fare alquanto timido, perchè inceppato dall'insufficienza tecnica, di un suo discepolo, molto valente del resto, il quale pare che abbia preso a modello per la sua opera i due bassorilievi suindicati del Rossellino. Anche gli ornati in guisa di candelabri sui pilastrini dell'incorniciatura mostrano grande affinità con quelli del monumento di San Miniato. Da quanto abbiamo fin qui esposto, si deve dunque trarre la conseguenza che il tabernacolo di Solarolo non si possa punto ritenere un lavoro di Donatello, ma invece, se non di Antonio Rossellino, certamente della sua bottega o scuola. Ne esiste una riproduzione in stucco contemporanea, e, se si eccettui lo zoccolo, del tutto identica, nel museo di South-Kensington (N. 7622). Il signor I. C. Robinson nel catalogo delle sculture della collezione indicata, senza che abbia avuto notizia del suo originale a Solarolo, la qualificò come « Riproduzione di un'opera importante di uno dei principali maestri fiorentini, vissuti sullo scorcio del quattrocento », accennando pure ipoteticamente, in quanto riguarda il suo autore, all' « uno o all'altro dei membri della famiglia de' Majani ».

C. DE FABRICZY

Il monumento di Giovanni Sadoleto, opera di Cristoforo Stoporone. — All'esterno della cattedrale di Modena, verso la piazza, era appoggiato il monumento di Giovanni Sadoleto, giureconsulto insigne, padre del celebre cardinale segretario di Leone X. Tolto nel secolo nostro da quel luogo, fu collocato al museo lapidario, nell'albergo Arti, e là restaurato dei danni sofferti anche prima del trasporto, e specialmente a causa d'un fulmine che lo invest sull'aurora delli 4 maggio 1828. Il monumento è diviso in due ordini: l'inferiore costituito da due colonne, attorcigliate da rami con fiori e foglie di vite e di campanula. Sui capitelli compositi delle colonne si appoggiano due mensole, che vengono a quel modo a tener ufficio d'architrave ne' fianchi. L'ordine superiore si compone d'un basamento, sull'estremità del quale si elevano due pilastrini con faccie ornate da candeliere vaghissime, e racchiudono il sarcofago di Gio. Sadoleto, poggiante su zampe leonine. Il basamento presenta dai lati due piedistalli con l'arma de' Sadoleti sugli scudetti scolpiti nelle faccie; e tra un piedistallo e l'altro una lunga iscrizione incisa ricorda la dottrina, l'ingegno, le virtù dell'onorando cittadino. Il sarcofago semplice, per sagoma bellissimo, mostra la figura del vecchio giureconsulto giacente con le mani conserte al seno, come d'uomo che riposi tranquillo; e il libro amico, frutto de' lunghi studî e della esperienza della vita, gli sta accanto, poggiato all'origliere. Gli ornati de' pilastrini, nello stile ricco del Rinascimento, mostrano anfore, tabelle ansate, corone, libri, bucrani, aquile imperiali, trofei, tripodi. Una sola candeliera laterale non ha l'eleganza, la gentilezza dell'intaglio e della linea come le altre; e presenta una vera catasta d'elmi, di scudi, di armi svariatissime di forma. Superiormente, da un pilastrino all'altro, corre una trabeazione, sormontata da una cappa ribassata e limitata lateralmente da due antefisse. Essa si dimostra, tanto per la tinta del marmo, come per la poca finezza con cui sono tirate le cornici, anzi per una certa pesanza particolare, posteriore a tutto il resto del monumento, ove si appalesa grande la diligenza dell'artefice. Tutt'attorno, nell'interno dell'ordine superiore, ricorre una semplice cornice, su cui vedonsi incastrate le figure di una Madonna col divin Figlio in piedi, e due angioli in atto di adorazione.

Il monumento fu eseguito nel 1517, data questa scolpita nel piano disotto all'arca, in modo che per effetto prospettico si avesse a leggere come in un piano obliquo.

La tradizione, che faceva capo al Vedriani, ne indicava come autore Guido Mazzoni, detto il *Modanino* ed anche il *Paganino;* e fino ad oggi quella tradizione fu a Modena costantemente conservata. « Vi sono cose che tutti ripetono perchè furono dette una volta », così scrisse il Montesquieu; e la verità di questa sentenza traluce anche in questo caso speciale. L'attribuzione del Vedriani fu ripetuta dal venerando Tiraboschi; poi dai benemeriti illustratori delle opere del Mazzoni, del Begarelli e d'altri artisti

Digitized by Google

modenesi; poi dal Borghi ne' suoi cenni storici della Cattedrale; di nuovo dal Malmusi nella descrizione del museo lapidario di Modena. La luce sul vero autore del monumento fu fatta per opera dell'erudito ferrarese Luigi Napoleone Cittadella. Nella sua opera: *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese* (Ferrara, Taddei, 1868), questi c'insegna come il monumento fosse opera di certo Cristoforo Stoporone, tagliapietra, che dal 1509 al 1522 lavorò in Ferrara. Nell'anno stesso segnato sul monumento, e cioè nel 1517, egli ricevette il saldo del lavoro suo da incaricati del vescovo Jacopo Sadoleto, figlio del defunto giureconsulto. Tanto il Cittadella ricavò da un rogito del notaio ferrarese Gio. Maria Agolanti. Ma il Cittadella non disse la patria e la scuola dello scultore; nè risolse la questione se tutto o in parte gli appartenga il monumento.

Ferrara, sprovvista dalla natura di marmi, die' pochi segni di vita nell'arte scultoria: essa vanta a buon diritto nel quattrocento i suoi pittori, ma non un solo scultor ferrarese che levi il capo sulla folla dei *lapicida* e dei tagliapetra. La scultura vi fu quasi tutta importata, sì che convien ritenere che le condizioni speciali del paese non bastino a spiegare la grande povertà sua in fatto d'arti plastiche, e convien credere che vi fosse poca naturale inclinazione ad esse negli abitanti. Al tempo di Leonello e di Borso d'Este, la scultura a Ferrara fu monopolio di Fiorentini principalmente; di Milanesi, Veronesi e Mantovani in secondo luogo. Al tempo d'Ercole I e di Alfonso I d'Este ancora fu esercitata da forestieri la scultura in Ferrara. Fra essi trovansi parecchie volte menzionati scultori milanesi, valorosi artisti nascosti sotto all'umile nome di tagliapietra e d'incisori in marmo. Tale fu Ambrogio da Milano, che scolpì parte del magnifico monumento di Lorenzo Roverella in San Giorgio suburbano a Ferrara; tale Cristoforo Stoporone, che eseguì, benchè con minore sapienza d'arte, il monumento di Gio. Sadoleto.

Il Cittadella discorre di diversi scultori di nome Cristoforo che esercitarono l'arte in servizio degli Estensi contemporaneamente allo Stoporone: di un Cristoforo di Ambrogio Borgognoni da Milano; di un Cristoforo di Rusconi, detto Scarpone, e forse da Mantova. Noi aggiungeremo al novero anche Cristoforo Solari, detto il Gobbo, celebre artista milanese che lavorò un gruppo marmoreo per Alfonso I d'Este. Taluno potrebbe pensare che Cristoforo Borgognoni e Cristoforo Stoporone, che i documenti ci dicono figli di certo Ambrogio ed entrambi abitanti fuori San Paolo sul Po, fossero una stessa persona; ma noi non osiamo risolvere la questione dell'identità loro, e prudentemente ne aspettiamo dal tempo e da nuove ricerche la soluzione. Solo notiamo come l'uno e l'altro fossero di Milano, poichè la patria dello Stoporone si rivela dallo stile milanese del monumento, nelle figure della Vergine, del divin Bambino e degli angioli, arieggiante la maniera di Cristoforo Solari.

Il Malmusi sospettò che tutto il monumento non appartenesse ad un solo artista, e indicò il nome di altri modenesi tagliapietra come probabili autori di alcune parti di esso. Noi noteremo però che, se la figura del Sadoleto non è molto accurata, ciò deriva probabilmente dal fatto che lo scultore, tenuto conto della positura speciale di quella, l'abbozzò soltanto, e non spese fatiche a finire quanto lo spettatore non avrebbe veduto. Inoltre il documento prodotto dal Cittadella discorre delle *immagini marmoree* eseguite dallo Stoporone pel monumento del Sadoleto, e non di una o di alcuna di esse. Del resto il carattere milanese del monumento spira dalle sagome, come dalle figure e dagli ornati.

Il monumento di Giovanni Sadoleto devesi quindi considerare come l'unica opera finora compiuta d'un artista oscuro, ma non indegno d'onore. Alquanto duro e tagliente nei contorni, egli sentì tuttavia la eleganza classica nella decorazione; e seppe infondere fervore alle oranti figure de' suoi angioletti; seppe ottenere ricchezza e nobiltà nell'insieme del monumento.

A. Venturi

Antiche stoffe della collezione Gandini in Modena. — Nel fascicolo IV, a p. 144, annunziammo che la collezione di antiche stoffe donata dal conte Luigi A. Gandini al museo civico di Modena s'era arricchita di dieci frammenti di tessuti del sesto secolo. Siamo lieti di poter riferire la descrizione di quei frammenti data dallo stesso conte Gandini.

I. Frammento di *tunica laticlavia* forse per senatore, con *fimbria purpurea colore rubeo et flavo*. — Vedi Plinio, lib. IX; Columella, lib. X.

II. Lembo di tunica bizantina con fregio di stile romano.

III. Frammento di decorazione alto liccio *polymitum;* lo stesso punto col quale si tessevano anticamente *peristromata* e *stragulae,* ora dett' *arazzi.* Quest'arte chiamavasi *ars plectendi* e la tessitura era eseguita *cum pluma eburnea inter licia:* donde sarebbe derivato il nome di *toga plumata sive opus plumarium.* [1]

IV. Piccolo frammento di veste purpurea rossa e nera. Plutarco nella *Vita di Catone:* « *ipse nigram purpuram induit* ».

[1] Noto, ma non ne faccio uso, che il Belgrano, nella sua opera *Vita privata dei Genovesi*, credo sia caduto in errore, ove dice a p. 248, a proposito che gli antichi usarono nei tessuti figure di animali, che l'*arte plumaria* significava *tessere sui drappi le penne variopinte degli uccelli.*

Digitized by Google

V. Lino con lembo serico in porpora rossa e cerulea o *hyacinthina* citata nella legge Teodosia, riportata dal Codice Giustinianeo: «*purpurae vel in serico vel in lana quae blatta vel oxyblatta atque hyacinthina dicitur* ».

VI. Frammento di veste forse femminile con disegno a picche, embrione del giuoco delle carte già in uso alla corte bizantina, forse dai tempi di Costantino.

VII. Bisso o lino finissimo con lembo di seta a foglioline di stile bizantino in porpora cerulea, forse avanzo di una clamide *circumdata limbo,* nominata anche da Virgilio, *Eneide,* lib. IV.

VIII. Frammento di *vestis parviclaviae* con fondo a scacchi bianchi e gialli ed ornata di piccoli circoli a fondo bianco con fiorellino nel centro, ossia *cum clavis candidis et colore purpureo flavo,* spesso citati nelle vecchie carte.

IX. Piccolo frammento a disegno geometrico, stile romano, in porpora *flava et hyacinthina.*

X. Bisso e lana tinta in porpora violacea, della quale parlano Vitruvio, Plinio ed altri. È forse un avanzo di un fregio di toga a disegno circolare, stile romano, donde il nome di *palium circumrotatum,* tessuto ad alto liccio come il n. II, e così potrebbesi chiamare un frammento di *vestis stragula,* ricordata, secondo il Muratori, nei commentari di Hildebrando.

Istituto germanico per la storia dell'arte a Firenze. — Il professor Augusto Schmarsow, noto per importanti studi storici sull'arte italiana, è giunto a Firenze con alcuni studenti e giovani dottori che lo seguono dalla Germania. Si tratta di fondare colà un Istituto germanico per la storia dell'arte; e durante l'inverno, a cominciare dal prossimo novembre, vi si leggerà la storia della scultura italiana fino a Michelangelo, e si commenterà una delle Vite de' pittori del Vasari, forse Masaccio e Masolino, o Domenico Ghirlandaio.

Nel dare il benvenuto all'illustre professore e agli studiosi che lo accompagnano, e nel salutare con lieti augurî la fondazione dell'Istituto, additiamo fiduciosi al nostro Governo quello che fa la Germania per la storia dell'arte nostra.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Milano.

La cronaca lombarda del primo semestre [1] s'apre pur troppo con un cenno necrologico. Alli 17 di gennaio cessava di vivere il nestore dei critici d'arte lombarda, Giuseppe Mongeri, che teneva la cattedra di storia dell'arte nell'Accademia di belle arti di Milano.

Quando, col tempo, si scriverà la storia del movimento di critica d'arte italiana nel nostro secolo, accanto ai nomi dei Selvatico e dei Salazzaro, troverà posto assai meritato ed encomiato quello del Mongeri. Egli fu dei primi tra noi a seguire quella sana critica d'arte, la quale delle opere antiche non discorre che coll'appoggio dei documenti e per via di confronti, e delle opere contemporanee non tratta che oggettivamente, abbandonando l'infelice andazzo delle divagazioni letterarie, filosofiche, storiche, che non avevano alcuna relazione diretta coll'opera d'arte dal cui esame prendevan pretesto.

Questo severo metodo nel Mongeri, oltre che effetto dell'ingegno suo, che intuiva e camminava seguendo il risveglio scientifico e critico, fu pur conseguenza e della pratica tecnica della pittura coltivata in gioventù e della conoscenza delle lingue straniere. Egli infatti potè apprezzare, senza aspettare che ne fosse pubblicata la traduzione, le opere e gli scritti minori di critica d'arte e di storia dell'arte degli inglesi e dei tedeschi.

A bene apprezzare l'opera sua, importa av-

[1] La presente corrispondenza non fu potuta inserire nel numero precedente per mancanza di spazio.

Digitized by Google

vertire in quale stadio trovavasi la critica e la storia dell'arte ai tempi in cui il Mongeri maneggiava il pennello e scriveva le sue prime monografie, e chiaro apparirà quale utile progresso, anzi innovazione, abbia egli pure dal canto suo arrecato alla critica d'arte ed alla storia dell'arte in Lombardia.

L'elenco delle sue opere e delle numerose monografie e di parte dei numerosissimi suoi articoli di periodici e giornali fu pubblicato mesi sono a cura del fratello, cav. don Michele Mongeri, e del cav. Seletti, segretario della Società storica lombarda.

Quasi tutti i monumenti artistici, non solo di Milano e del suo territorio, ma della Lombardia, furono illustrati dal Mongeri. L'opera però, che per consenso degli studiosi ha maggior merito ed importanza è l'*Arte in Milano,* pubblicata nel 1872, e che è una guida storica, archeologica ed artistica. Egli lascia il materiale per una seconda edizione riveduta ed ampliata, che verrà pubblicata probabilmente nel venturo anno.

— Finalmente è stata risolta, e risolta felicemente quanto mai, la questione della quarta fronte del palazzo Marino.

La costruzione del palazzo, or sede del Consiglio comunale di Milano, ebbe principio nel 1558 secondo il modello eseguito da Galeazzo Alessi per Tomaso Marino. Verso l'anno 1560 i lavori subivano una interruzione, e l'edificio rimaneva incompiuto allorchè nel 1572 il Marino moriva in avanzata età; nè mai fu condotto a termine. Solo nelle due fronti verso la piazza San Fedele e verso le vie Case Rotte presenta lo aspetto completo: è incompiuto nella fronte verso via Marino e in grandissima parte interrotto nell'ultima fronte, quella attualmente prospettante la piazza della Scala.

La storia degli studi e delle discussioni intorno al compimento di questa quarta fronte sarebbe troppo lunga. Basti ricordare che nel febbraio del 1886 il Consiglio comunale votava si seguisse il concetto di un compimento coordinato alla struttura dell'edificio, quale venne ideata e in gran parte condotta a termine dall'Alessi. Questa conclusione però lasciò ancora aperto un quesito, quello della disposizione da assegnare agli accessi in questa fronte, che è una delle due maggiori.

Avendo difatti l'Alessi dato differente sviluppo alle due corti del palazzo ed avendo dovuto eriger l'edificio sopra un'area quadrilatera irregolare, non potè nè si preoccupò, da accorto architetto, [1] di stabilire un'asse per le due fronti maggiori, ed in quella verso piazza San Fedele fece la porta non corrispondente all'asse della facciata.

Rimaneva quindi a stabilirsi la disposizione dell'accesso o degli accessi nel quarto lato in questione, il quale è già provvisto di una porta; dovevasi, cioè, decidere se si sarebbero tenute due porte, e se queste dovevano riescire simmetriche, o se dovevasi procedere semplicemente al restauro senza preconcetto alcuno.

Parecchi ed essenzialmente diversi furono i pareri, lunghe ed interessanti le discussioni, finchè prevalse nello scorso febbraio il progetto dell'architetto Luca Beltrami, approvato dalla Commissione conservatrice dei monumenti e fatto proprio dalla Giunta municipale.

Questo progetto consiste in un *restauro* nel senso assoluto della parola, restauro che reca due porte dissimmetriche, ed è ispirato al concetto originario dell'architetto, quale appare dai primi studi planimetrici eseguiti dall'Alessi stesso, dal rilievo esatto di tutti gli avanzi della decorazione che era già stata iniziata sul lato incompleto, dal documento del 23 dicembre 1559, comprovante il numero di colonne grosse ed alte ordinate dal Marino, dalle traccie di decorazione ancor esistenti nell'attuale androne della porta verso piazza della Scala, dalla differente larghezza degli spazi o scomparti d'intercolonnio per ciascuna delle due porte di cui doveva esser munita la fronte in questione.

Un monumento d'arte è un insieme d'un pezzo solo; meglio contemplarlo mutilato, che vederselo innanzi rimaneggiato: è quindi una vittoria dell'arte che sia stato deciso il ristauro informato alla primitiva pianta planimetrica e secondo il primitivo concetto architettonico e decorativo, quale venne proposto da Luca Beltrami.

— Come tutti se l'aspettavano, l'Esposizione artistica che da tre primavere si tiene nel grazioso edificio della Società per le belle arti e per la Esposizione permanente, quest'anno è riescita poco ricca per numero di opere, come già da due o tre anni riescono anche le Esposizioni autunnali nel palazzo di Brera presso l'Accademia di belle arti.

[1] Veggasi la relazione dell'architetto prof. LUCA BELTRAMI alla Commissione conservatrice dei monumenti, inserta nella *Relazione al Consiglio comunale del progetto di completamento del palazzo Marino nella fronte verso piazza della Scala.* Milano, Bernardoni, 1886.

Digitized by Google

Opere assai pregevoli però non mancarono, e, tra quelle che furono maggiormente osservate, ricorderò un *Calvario* del Conconi, originalissimo dipinto con un tramonto di colore intenso e di forte effetto, che rammentava assai quei certi cieli che il Crivelli nel XV secolo metteva per fondo nei suoi quadri religiosi. Rammenterò pure i ritratti del Ferragutti e quello del Dall'Orto; un grandioso e simpatico paesaggio di E. Gignous, il quale ad una tecnica che soddisfa i seguaci del realismo accoppia un sentimento poetico di tutta soavità; interessante era pure il paesaggio del toscano Adolfo Tommasi, ecc. ecc.

Questa penuria di numero di opere all'Esposizione primaverile della Permanente era già stata, come dissi, presentita, [1] ed anzi la famiglia artistica, riunita in assemblea, aveva già votato di far presente all'Accademia di belle arti questo risultato negativo di due Esposizioni annuali e l'opportunità di renderle soltanto periodiche.

Il Consiglio accademico alla sua volta nominò una Commissione con mandato di studiare la questione.

Sinora nulla fu definitivamente conchiuso, e per quest'anno avremo ancora la solita Esposizione all'Accademia, a Brera, i soliti concorsi e premi; ma insistente si fa la voce che la soluzione abbia a recare che le Esposizioni all'Accademia di belle arti ed i concorsi e premi che ne formavano l'appendice siano per tenersi ed accumularsi ad intervalli di due o tre anni.

Dicono che ciò ridonderà a vantaggio della stessa Esposizione dell'Accademia; è un fatto che l'arte si trasforma, ed anzi che si trasforma or più lentamente, or con moto più veloce, che compagni della trasformazione sono i tentativi, le belle audacie, il coraggio di sottoporre al giudizio del pubblico le intuizioni nuove, i concetti e le tecniche personali. Or nessun campo è più adatto per lo svolgimento di questi tentativi che le sale libere di una libera Associazione artistica.

Le opere più elaborate, i risultati più decisi e concreti, che soltanto col perdurato studio e lavoro, e quindi con maggior tempo si possono ottenere, vengano esposti a periodiche mostre nell'Accademia di belle arti, dalla quale son partiti gli insegnamenti primieri e la quale non respinge affatto il cosciente e convinto svolgimento artistico.

GIULIO CAROTTI

[1] Le Esposizioni annuali delle Società riunite per le belle arti e dell'Esposizione permanente ebbero principio nella primavera del 1886, allorchè fu inaugurata la loro sede nell'elegante palazzina appositamente edificata dall'architetto Luca Beltrami. Questo grazioso edificio nello stile del Rinascimento italiano, che gli artisti chiamano la Permanente, è una vera Künstlerhaus, che gareggia in venustà e valore architettonico con quella di Vienna, e cade in proposito citare il giudizio che ne diede il dottor Gaetano Negri, sindaco di Milano, nel suo discorso del 25 aprile 1886: « Eccellente fu la scelta dell'area nel quartiere più bello, più allegro, più aperto della nostra città, sopratutto la scelta dell'artista a cui affidaste la creazione dell'edificio. Per fare la casa dell'arte, egli ha saputo interrogare colei che l'avrebbe abitata e che aveva, evidentemente, con lui una grande dimestichezza, e ne ebbe preziose confidenze ed un' ispirazione squisitamente leggiadra ». (V. L. BENAPIANI e A. BARATTANI, *Ars*, appunti critici illustrati, ecc. Milano, Galli, 1886).

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

ROMA — Forzani e C. tipografi del Senato.

Digitized by Google

GLI ALABASTRI NELLE FINESTRE DEL DUOMO D'ORVIETO

E LA VETRATA A STORIE NELLA FINESTRA GRANDE DI TRIBUNA

NESSUN dubbio che la più vaga e splendida maniera di chiudere le finestre nelle antiche chiese siano le vetrate a figure o a storie di figure, cominciate a colorire già alcun poco prima del secolo IX e portate ad artifizio insuperabile fra il XV e il XVI. Nel duomo di Orvieto se ne ha uno splendido esempio del secolo XIV (entrante) in una sola vetrata, che è la centrale di tribuna. Tutte le altre in parte non furono operate, in parte furono condotte in varî tempi, restaurate e rinnovate. Non che restauri e rinnovi non abbia avuti anche la grande vetrata di tribuna; ma ha conservato abbastanza del suo carattere primitivo da poterla contemplare ancora in complesso come opera originale. Quello che non fu mai cambiato o alterato (se mi è lecita una affermazione così sicura dopo l'uso di molti anni nei documenti de' pubblici archivi) è l'alabastro che chiude gran parte della luce delle finestre maggiori nelle navi laterali e chiude tutta la luce nelle tre finestre sopra le porte di facciata. Nelle prime ho detto gran parte della luce, perchè tutta la porzione superiore, poco più di un terzo di tutta la finestra, oggi è a vetri a colori, disposti a disegni geometrici, alcuni de' quali non spiacevoli a vedersi, ma che neppure possono dirsi degni di ornare chiesa siffatta. Sono eseguiti nei primi di questo secolo, altri circa la metà di esso, in Orvieto, e qualcuno in Parigi.

Ora che nel duomo di Orvieto è stato possibile dar principio ad un coraggioso lavoro, spogliandolo di tutti gli infarcimenti dei secoli XVI, XVII e XVIII, e rimettendo in luce tutte le sue linee primitive, le pure e ingenue bellezze del più gentile e aggraziato ogivo del secolo XIII non consentono certe ornamentazioni accanto d'altra maniera o foggiate ad imitazione fantastica dell'antico. E dovendosi riaprire alcune finestre delle navi inferiori chiuse nel secolo XVI, e ripararne altre, la Deputazione dell'Opera, della quale mi pregio far parte, non dubitò di attenersi alla stessa maniera di tutte le altre quanto agli alabastri. Questi sono a tavolette rettangolari, le une sulle altre, murate fra un colonnello e l'altro. In facciata le due ai lati sono in tutta l'altezza delle quatrifore dal basso all'estrema punta del sesto acuto. Ivi i colonnelli sono di verde di Prato: così nella luce dell'arco a tutto sesto sulla porta di mezzo, tutto intersecato da nervature di detto marmo verde a finimento acuto con cimatura senza frastaglio. Spranghette di ferro, dove più, dove meno, secondo il bisogno, stanno a rafforzare gli alabastri a contrasto con gli stipiti e colonnini che li racchiudono. Nelle finestre delle navi minori, a differenza di quelle di facciata, bifore e divise da colonnello di travertino, ornato di capitello, la cima è fregiata di un frastaglio a rosoni; ma infino alla cima non giungono gli alabastri, come si è detto, che occupano la parte inferiore della finestra e giungono poco più su de' due terzi della sua luce intera. Qui le tavolette sono tenute insieme,

Digitized by Google

fra il colonnello mediano e unico e gli stipiti, da ferretti più frequenti che non nelle finestre di facciata, per via della minore resistenza che presenta la bifora sulle altre alle lastre, alquanto più larghe in quella che in queste. Tutte le finestre di quest'ordine sono nove, il luogo della decima finestra essendo occupato da una porta di fianco, già murata, ora riaperta e da ornarsi, come quella mediana di facciata, da sovrapporto di alabastro.

Accade a molti, entrando in questa chiesa la prima volta, di provare un senso di meraviglia a vedere, in luogo di vetrate, pietre trasparenti. Non pochi artisti, ammirando l'eleganza architettonica del tempio, fissando lo sguardo nella deliziosa tribuna con pitture del secolo XIV e smalti vaghissimi e lucenti sulla grande finestra, non si spiegano la ragione di quelle pietre trasparenti, murate sulla parete di facciata e sulle pareti laterali. V'ha chi opina che stiano su come per un provvedimento provvisorio od economico, o collocati dal cattivo gusto di secoli posteriori. È parso che recassero danno all'estetica del monumento; e si è agitata la questione di rimuoverli, sostituendo vetrate istoriali, dall'alto in basso intieramente. La Direzione generale delle antichità e belle arti, la quale nella conservazione del monumento orvietano ottiene l'ammirazione di tutti gl'intelligenti, per la sua riservata cautela e lo illuminato suo discernimento in ogni opera di restauro che v'intraprende, col consiglio della Commissione permanente di belle arti, innanzi di risolvere, ha praticato un coscienzioso studio sulle memorie scritte del monumento, per riportarsi ai criterî del primo tempo; e sulla conclusione degli studi a me affidati ha confermato il primo disegno dell'architetto del duomo, Paolo Zampi, ed ha mantenuto gli alabastri, rimessi fino al limite della cornice di pietra, che lega le pareti e le edicole, per sollevarsi nel punto, dove basano le vetrate e girare intorno a queste medesime.

Nè poteva andare diversamente, se si ha a rimanere fermi nel principio di nulla innovare o alterare; poichè si prova che essi furono murati, in parte, nel primo innalzamento della chiesa, e in parte, dal celebre architetto Lorenzo Maitani, che comunemente è detto l'autore del duomo, per averlo continuato alacremente e avvicinato al compimento suo. Come è noto, l'opera fu fondata l'anno 1290. Nel 1292 si hanno alcuni ricordi di spese per segare gli alabastri nelle cave dei castelli di Fabro e di Parrano del contado di Orvieto.[1] Se non fossero andati dispersi tutti i libri di spese dei primi anni, non si troverebbero questi soli accenni. Una prova che le finestre erano state chiuse, almeno in parte, infino dai primi tempi, si può desumere da un ricordo *a figure e a opere di finestre e di porte già devastate e rotte* nell'anno 1307 dalla ragazzaglia che si adunava a giuocare e tirare d'arco presso alla chiesa.[2] Essendo capomaestro della fabbrica il Maitani, sia che gli alabastri non fossero murati se non in parte, sia che le lastre fossero rotte, o che la qualità di quelle di Fabro e di Parrano non soddisfacesse troppo l'insigne architetto senese, questi mandò a cavarle in Castelnuovo dell'Abate, presso Sant'Antimo, in quel di Siena. Nel 1321, dalla fine di maggio a tutto settembre, non si fece che estrarre alabastri. Per condurli fu d'uopo acconciare le strade che i carri dovettero tenere nel contado. Di ogni carrata giunta nella piazza del duomo, scaricandosi le tavolette, se ne notava esattamente il peso; e con quelle che io ho potuto rinvenire si fa la somma di libbre 23,420.[3] Tutta questa quantità si può riscontrare oggi quasi sufficiente a rappresentare tutti gli alabastri che si trovano messi in opera: poichè da un calcolo approssimativo sul peso di quelli dei soprapporti di facciata, avremmo che fra tutti e tre

[1] An. 1292. « Centum tres solidos dedit et solvit dictus Vicecamerarius mandato dicti D. Potestatis et Capitanei balitori « Comunis pro uno die quo ivit ad Fabrum pro secatura lapidum alabastri pro Opere S. Marie nove...

« Centum decem et septem solidos dedit et solvit Vicecamerarius mandato dicti D. Potestatis et Capitanei Bernardino « Rainaldi Marini pro duobus diebus, quibus ivit ad Parranum cum uno equo pro lapidibus alabastri pro opera S. Marie nove » (Liber expensarum factarum tempore nobilis et potentis militis D. Pini de Vernaccis de Cremona hon. potestatis et Capitanei Civitatis Urbisveteris factarum per ser Philippum Fidantie Camerarium Comunis Civitatis predicte. C. 27, 28, già nell'Arch. del Comune).

[2] An. 1307, luglio 7. « Cum propter proiectiones que fiunt cum balistis et archu multe figure et opere fenestrarum et por« tarum dicte Ecclesie sint devastate et fracte... » (Arch. del Com., *Riform.* ad an., c. 66).

[3] An. 1321, maggio 31. « ... Pro secatura a petraria de alabastro Comitatus Senarum in contrata Castri novi prope Sanc« tum Antimum de duobus lapidibus de alabastro pond. $V^{c}J$ et l. libr. et pro portatura ad ipsam petrariam de ferris magi« strorum et rebus laborantium in dicta petraria » (Arch. dell'Opera, *Cam.*, c. 108). Seguono documenti del giugno, luglio, agosto e settembre in ogni settimana nei libri del Camerlengo dell'Opera.

Digitized by Google

supererebbero di poco il peso di libbre cinquemila. Dunque gli alabastri, venuti in così considerevole quantità dal Senese nel 1321, possono ritenersi per quelli stessi che oggi ancora rimangono, fatta qualche eccezione, nelle dodici finestre del duomo. Quando, nelle memorie, si parla, in seguito, di vetrate sopra questi alabastri, le loro misure ne confermano la presenza:[1] quando nel 1501 si volevano costruire le vetrate nelle finestre degli emicicli, presso a queste, si fece il caso di invetrarle in tutto o in parte:[2] il che non lascia dubbio che, se non tutte dovevano essere a vetri, sarebbero state parte a vetri e parte ad alabastri. In una finestra murata in seguito, sotto ad uno strato di calce e pittura più recente, si è scoperta una pittura del tempo di quel muramento, dove si cercò di imitare il colore e le venature degli alabastri, non per altro che per accompagnare a tutte le altre finestre, come è evidente ad ognuno. Finalmente si nominano finestre d'alabastro e finestre a vetri quante volte occorresse passare sopra a queste per nettarle e pulirle.[3]

Provveduto che ebbe il Maitani alla parziale chiusura delle finestre in basso, si volse a compire la chiusura delle finestre medesime e a chiudere tutte le altre superiori. Ed eccoci alle vetrate, per le quali acquistava vetri bianchi ed egli stesso applicavasi ai colorati nel 1322.[4] Vi lavorò lungamente a giornata Giovanni di Bonino d'Assisi, figlio del celebre Bonino, che sembra essere il primo pittore di vetri che fiorisse in Italia. Altri maestri con lui erano Andrea di Mino da Siena, Buccio Leonardelli, Vitaluccio Luzzi, Nino di Angelo di Assisi e un Tino di Biagio.[5] Lavorarono alle finestre di alabastro dal 1325 al 1330.[6] Medesimamente sotto la direzione dell'architetto Maitani fu condotto a cottimo, dall'assisate Giovanni di Bonino, il grande finestrone di tribuna, male attribuito a frate Guglielmo da Marsiglia, detto il Marcilla o Marcillat, e ad altri. Dalla serie di oltre a dugento documenti, che io ho messo insieme sulle vetrate, si può ragionevolmente inferire, che, come maestro Giovanni ridetto stesse a capo degli altri maestri nell'opera in parola (perocchè egli avesse soldo maggiore del doppio sopra quasi tutti gli altri [7]), così, dopo compiute le finestre laterali, la grande vetrata di tribuna da lui fosse tirata a fine dopo la morte del Maitani, essendo capomaestro Niccola Nuti, l'anno 1334.[8] Come errò il Clementini, autore della

[1] Una delle quattro finestre nelle navi, opera di Francesco Baroni da Perugia del 1446, è accennata come presso alle cappelle di Santa Caterina e di San Pier Parenzo, a destra del coro, nella nave laterale. La misura di detta finestra è compresa nella misura complessiva delle quattro da lui consegnate. Essa risultò di braccia senesi 73 $^1/_2$. Riducendo l'antica misura senese all'attuale metrica e la superficie indicata nel documento del 7 ottobre 1447 (Arch. sudd., *Cam.* 1445-1450) a quella misurata oggidì nei finestroni, si hanno i seguenti risultati:

La superficie di un finestrone alto della nave centrale è di mq. 6.94. E per tre finestroni.....mq. 20,82

La superficie della vetrata del finestrone nella nave nord, attiguo alla porta laterale, presso le cappellette già dell'Annunziata e di San Pier Parenzo, ossia presso la cappella del Corporale, esclusa la superficie chiusa con alabastri, è di..... » 4,10

In totale.....mq. 24,92

Ora, l'antico braccio senese corrispondendo a m. 0,5836, e così il braccio quadrato a mq. 0,34, ne segue che la citata superficie complessiva di mq. 24,92 corrisponde a braccia quadre 73 $^1/_2$, che è quanto dire uguale a quella indicata nel documento 7 ottobre 1447.

[2] Documenti del 13 aprile, del 16 maggio del 1501 e altro del 1501 (Arch. sudd., *Rif.* 1484-1525, cc. 382, 384, *Cam.* 1501-1516, c. 34).

[3] Docum. del 1489 (Arch. sudd., *Cam.* 1480-1490).

[4] Docum. del 1322, novembre 8 (Arch. sudd., *Cam.*, c. 194 b). Altro del 1324 riferentesi al Maitani, ma più specialmente riferibile al musaico, pubblicato dal MILANESI nei *Documenti per la storia dell'arte senese*. Siena, 1854-1858.

[5] Documenti dal 21 settembre 1321 al 28 febbraio 1330 (Arch. sudd., *Cam.*).

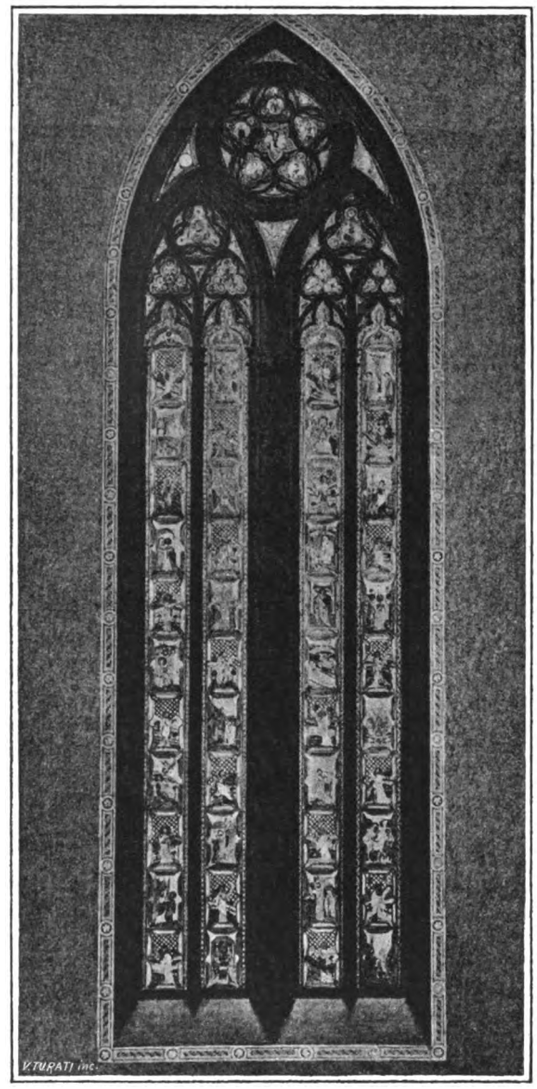
[6] Non è già indicata a parole la qualità delle finestre da loro operate; ma dalla serie dei documenti si desume facilmente, perchè da essi si ha tutta la storia, come, cioè, la grande vetrata fosse lavorata a cottimo dal Bonini e finita nel 1334; come le tonde di tribuna si cominciassero nel 1370; quelle della nave maggiore non avessero *cantoniere, becchelli, cornici a rose e cantoniere a foglie di pietra* prima del 1347, e nel 1444 si prendessero ad invetrare; l'occhio di facciata non ancora finito nel 1359 dagli scarpellini; le piccole finestre degli emicicli fino al 1501 sempre chiuse, e le cappelle grandi non per anco costruite. Che altre vetrate si operarono mai da tanti artefici, dal 1322 al 1330, se non quelle che ci rimangono ora a nominare, dopo rammentate tutte le altre, se non le vetrate soprastanti ai quadri di alabastro? È troppo dimostrato.

[7] Aveva dieci soldi al giorno; mentre maestro Tino di Biagio ne aveva cinque e sedici denari; medesimamente maestro Andrea di Mino da Siena, tutti gli altri meno ancora (Arch. sudd., *Cam.* 1325-1330).

[8] An. 1334, marzo 30. « Magistro Johanni Bonini dal vetro pro complimento finestre vitri maioris Tribune dicte Ecclesie, « quam fecit ad cottimum, prout promisit et convenit facere magistro Nicole Nuti Capomagistro » (Arch. sudd., *Cam.* II).

Digitized by Google

più antica descrizione del Duomo, che attribuì la vetrata al Marcilla,[1] così errò il Luzi, che ne diè il merito a frate Francesco di Antonio di Orvieto.[2] Questi vi lavorò a' restauri nell'anno 1401: l'altro, fiorito nel pontificato di Giulio II, non è memoria che mai venisse a lavorare in Orvieto. La scoperta, che io annunzio per la prima volta, dell'autore di questa grande vetrata in Giovanni Bonino, ha un grande valore; perchè se egli lavorò le vetrate sopra alle tavolette di alabastro, e se compì quella centrale, oggi che le sue vetrate sopra gli alabastri sono andate perdute, volendosi rinnovarle con quello stile che tanto piacque all'architetto Maitani, noi abbiamo per tale restauro una norma sicura nel finestrone di tribuna, rimasto tutto di maestro Giovanni, salvo qua e là qualche lavoro di mano posteriore, facilmente riconoscibile.



VETRATA A STORIE NELLA FINESTRA GRANDE DI TRIBUNA
(Duomo d'Orvieto)

Il finestrone di Giovanni Bonino, partito nel mezzo da un pilastro a fascio e suddiviso da due colonnelli laterali, ha una luce di m. 16,30 di altezza per 4,55 di larghezza. Sopra le due finestre minori ad arco a sesto acuto sono tre rose a tre comparti: e sopra la maggiore si apre altra rosa centrale pentagona. Tutta la vetrata si compone di quarantaquattro riquadri, dove sono colorite le storie della vita di Gesù e della Vergine alternate da figure che, secondo il Clementini, sono i santi dottori ed evangelisti che la descrissero. A rifarsi dal lato di sacrestia, il primo quadro rappresenta (sogna quell'autore) Sant'Epifanio il Palestino, vescovo di Salamina in Cipro, che nel libro ove confuta i Colliridiani narra ciò che si vede nel secondo quadro, cioè di San Giovacchino che, comparso nelle feste encerice al tempio di Gerusalemme, ne fu scacciato, come infecondo, dal sommo sacerdote. Nel terzo il Clementini vede San Girolamo che nel libro *de Nativitate Virginis* racconta di S. Giovacchino consolato dall'Angelo coll'annunzio che Anna avrebbe partorito una figlia, soggetto del quarto scomparto. Nel quinto e sesto, Evodio vescovo di Antiochia e Sant'Anna annunziata dall'Angelo. Nel settimo e ottavo, San Gregorio Nisseno vescovo di Ponto e i Santi Giovacchino ed Anna che si ritrovano alla porta aurea di Gerusalemme, secondo l'ordine avuto dall'Angelo, donde vanno al tempio a ringraziare l'Altissimo. Nel nono vede Sant'Isidoro vescovo ispalense che scrisse sulla natività della Vergine dipinta nel decimo. Nell'undecimo e ultimo di questa fila, San Giovanni Damasceno, l'acerrimo difensore delle immagini contro Leone Isaurico, il quale ha lasciato scritto nella sua opera *de Orth. Fide* del voto

[1] *Esatta descrizione del celebre Duomo o Chiesa Cattedrale di Orvieto e facciata di essa.* Ms. nell'Opera del duomo.
[2] Luzi, *Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato.* Firenze, 1866.

Digitized by Google

che fecero San Giovacchino e Sant'Anna della loro prole, soggetto del primo quadro della seconda fila. Sopra a questo, nel secondo scompartimento, sarebbe, a dire dello stesso autore, San Giovanni Crisostomo, appresso al quale è il quadro della Vergine condotta di tre anni al tempio dai suoi genitori per essere dedicata a Dio. Viene raffigurato nel quarto, secondo il ridetto scrittore, San Germano, altro patriarca costantinopolitano, e nel quinto i genitori di Maria, i quali, lasciata nel tempio la fanciulletta loro, se ne ripartono. San Pier Crisologo vescovo di Ravenna, nel sesto, in atto di considerare il libro che egli scrisse delle lodi della Vergine, la quale è rappresentata nel settimo quadro con i sacerdoti del tempio quando le eleggono a sposo il casto Giuseppe. Nell'ottavo,

RIQUADRO DELLA VETRATA NELLA FINESTRA GRANDE DI TRIBUNA
(Duomo d'Orvieto)

San Basilio vescovo di Seleucia, che nella orazione da lui scritta in lode della Vergine sta meditando ciò che appare nel nono, cioè lo sposalizio di lei. Nel decimo, San Cirillo Alessandrino, difensore della maternità di Dio in Maria contro Nestorio e panegirista di lei; la quale nell'ultimo e undecimo scompartimento si vede assisa in trono col divino infante in braccio, adorata come signora universale da tutto il mondo. Nel primo scomparto di terza fila, a partir sempre dal fondo, San Gregorio, vescovo neocesariense, autore dei sermoni sul mistero della Annunziazione, figurata nel secondo quadro. Nel terzo, San Severo patriarca d'Alessandria, che nella esposizione del cantico *Magnificat* descrisse l'istoria dipinta nel quarto, la visita, cioè, alla cognata Elisabetta nella città di Giuda. Nel quinto si vuol vedere San Cipriano vescovo di Cartagine, che descrisse la nascita di Gesù Cristo nella grotta di Bettelem, figurata nel sesto. Sopra questo, nel settimo, San Cirillo vescovo di Gerusalemme, il quale nella vita di Teodosio Cenobiarca scrisse ciò che è colorito nell'ottavo, cioè l'ado-

Digitized by Google

razione de' Magi. Nel nono, San Paolo apostolo devoto del nome di Gesù, e nel decimo è la Circoncisione che ricorda la imposizione fatta di detto nome. Nell'ultimo di questa fila si vede Sant' Ireneo martire, vescovo di Lione in Francia, che ci descrisse Erode, figurato in bestia coronata, comandare la strage degli innocenti. Il secondo sopra questo è stato preso per Sant'Atanasio vescovo alessandrino, che racconta nel suo libro *de Incarnatione Verbi* come la Vergine con Giuseppe e Gesù sull'asinello se ne fuggisse in Egitto. Quindi il quarto e quinto, per San Luca colla disputa di Gesù nel tempio, come al capo I del suo Vangelo. Il sesto e settimo, per San Matteo; poi il battesimo di Gesù nel Giordano, di cui al capo III del suo Vangelo. L'ottavo e il nono, per San Marco; quindi Gesù preso nel Getsemani, come al capo XXIV del suo *Passio*. Finalmente nel decimo fu veduto San Giovanni che si trovò presente alla morte del suo maestro e la descrisse al capo XVIII, quale si vede rappresentata nell' undecimo e ultimo quadro. I vetri che riempiono i rosoni intagliati a corona della grande vetrata rappresentano mezze figure di evangelisti con teste degli animali simboli loro.

Ma questa descrizione del Clementini, esatta per i soggetti delle storiette, è al tutto immaginaria per i soggetti dei santi che alternano le storie. Quei santi non sono altro che i profeti, vestiti della loro clamide, a capo scoperto, salvo David coronato, tutti in atto di spiegare un rotolo di pergamena. Essi, che vivevano per lo più lungi dagli uomini, si vedono circondati spesso da roccie e da piante in deserta campagna. Una scritta porta il nome di ciascuno, e si discernono bene, fra gli altri, Amos, Mosè, Geremia, Osea, ecc. Alcuni altri campeggiano sur un fondo ad arazzo di un colore fiammante o vellutato.

Le storiette presentano un gruppo di due o più figure sotto ciborietti o tronetti di stile archiacuto, o presso prospetti di tempî ed edifizi. Le figure sono quasi tutte di stile del tempo; ma nessuna è in sì buone condizioni da non avere bisogno di ritocchi e aggiustamenti. Prese prima a restaurarla il maestro Giovanni di Buccio Leonardelli, frate del terz' ordine di San Francesco, nel 1369, [1] nel 1370, [2] continuando forse fino al 1375, [3] senza compirla. Proseguì frate Francesco di Antonio, orvietano, nel 1401. [4] Riparazioni vi operò ser Gaspare da Volterra nel 1445, [5] poi nel 1463 maestro Giovanni pittore e maestro Antonio da Venezia. [6] Questi delineò il disegno delle figure per un quadro mancante [7] e fece di nuovo il triangolo da capo, che presto si ruppe; onde ebbe ordine di riattare il quadro datogli a rifare e di non levare l'altro quadro senza licenza del camerlengo, per poter venire con lui a patti più chiari. [8] Protestò egli che, se non gli si volesse pagare il lavoro, intendeva stare a spese della fabbrica; onde i soprastanti di essa deliberarono pagargli tre ducati per supplemento e di fargli lavorare tre quadri, siccome con lui erasi composto da prima, rimanendo fermo il contratto fatto avanti. [9] Al che egli non se ne stette; e tralasciato il lavoro, volevasi partire. Allora i soprastanti, vedendo che la finestra sarebbe rimasta incompiuta; che i ponti si sarebbero dovuti disfare; che non sarebbe stato facile avere un altro maestro; che questi, in fine, era buon artefice, tuttochè di cervello balzano *(caput eteroclitum)* e non fermo alle condizioni, vollero venire a concordia con lui, profferendogli il rifacimento di sette quadri più deboli e dislegati, a ragione di quattro ducati per ogni quadro; e quando ciò non gli bastasse, arrivare a dargli infino a trenta ducati per le sue fatiche, con patti chiari, perchè la finestra non avesse a restare imperfetta. [10] Maestro Antonio ai primi di gennaio 1464 accettò. [11] Ai primi di giugno finiva sei quadri e ne aveva il pagamento. [12] In questa egli venne a mancare di vita. Si offrì allora maestro

[1] Docum. del 15 febbraio 1369 (Arch. sudd., *Memorie*, 1356-1381, c. 58).
[2] Docum. del 2 novembre 1370 (Arch. sudd., *Cam.* IX).
[3] Docum. del 26 giugno 1375 (Arch. sudd., *Cam.* IX).
[4] Docum. del 28 aprile 1401 (Arch. sudd., *Riform.* 1391-1411, c. 225 t.).
[5] Docum. del 26 ottobre 1445 (Arch. sudd., *Riform.* 1443-1448, c. 160 t.).
[6] Documenti due del 14 maggio e uno del 21 detto 1463 (Arch. sudd., *Cam.* 1460-1469).
[7] Docum. del 24 giugno 1463 (Arch. sudd., *Cam.* ivi).
[8] Docum. del 30 novembre 1463 (Arch. sudd., *Riform.* 1458-1488, c. 228 t.).
[9] Docum. del 9 dicembre 1463 (Arch. sudd., *Riform.* ivi, c. 229).
[10] Docum. del 31 dicembre 1463 (Arch. sudd., *Riform.* ivi, c. 231).
[11] Docum. dell'8 gennaio 1464 (Arch. sudd., *Riform.* ivi, c. 231 t.).
[12] Docum. del 9 giugno 1464 (Arch. sudd., *Cam.* 1464-1469).

Digitized by Google

Stefano, priore di Santa Croce del contado di Firenze, che in Santa Maria del Fiore condusse l'opera della finestra grande, posta dietro l'altare. Richiese un ducato per ogni quadro da restaurare, e quattro ducati per un quadro da rifarsi di nuovo. [1] I soprastanti, considerato il vantaggio grande che offriva il nuovo artefice, giacchè si trovavano coi ponti in piedi, e la necessità del restauro stringeva, *essendo l'opera quasi tutta distrutta,* fermarono frate Stefano. [2] Il quale si obbligò di rimettere i vetri a tutta la finestra, dipingere le figure a somiglianza del vecchio e in miglior forma ancora, per il prezzo detto di un ducato per quadro, nello spazio entro i colonnelli in su per rata, quanto portasse la misura a ragion di quadro. E così pure di rifare un quadro nuovo del tutto rotto per il prezzo di quattro ducati. [3] In poco più di quattro mesi egli trasse a fine la commissione, nella quale soddisfece per modo che volentieri gliene avrebbero affidata un'altra, se si fossero trovati meglio provvisti a denaro. [4] Quel restauro si estese a tutta la finestra, meno tre quadri, [5] e fu registrato negli atti pubblici fra i fatti notevoli dell'anno 1465. [6] Nuovo restauro sopra tutti i quarantotto quadri e sur un triangolo praticò maestro Domenico da Siena nel 1489. [7] Ma un anno dopo si lamentava già la rottura di molte parti, la scomposizione e il disfacimento di molti quadri; di tal guisa che, se non si corresse a ripararla, tutta la finestra sarebbe di nuovo caduta. [8] Infino al 1497 non fu ricercato chi vi desse una mano. [9] Ci voleva, nel 1508, una minaccia di prossima rovina per procacciare un maestro a tenerla su. Volevasi mandare per uno da Greppolischieto, o locarla a maestro Fabiano Stasi, che allora si trovava nella città. Si votò in pubblica adunanza di darla al migliore, e l'ebbe quest'ultimo; vale a dire Fabiano Stasi d'Arezzo, che prese a fare il risarcimento per sessanta fiorini. [10] Terminò di lavorarvi Salvatore da Montepulciano, autore dell'occhio grande di facciata, il quale, nel 1561, meritò, per l'importanza dell'opera, dieci ducati, secondo la stima di Raffaello da Montelupo, scultore. [11] La mano de' restauratori si può constatare in gran parte dei quadri.

L'effetto che fa questa vetrata è quello di tanti quadri di smalti che si svolgano l'un sotto l'altro, come le pagine di un gran libro miniato che vuol provare la divinità della religione, mettendo a confronto il Testamento nuovo coll'antico, la vita di Gesù colle rivelazioni dei profeti. Gli stessi soggetti dei vetri sono ripetuti da pennelli dello stesso secolo nelle pareti della tribuna medesima a buon fresco; con proporzioni più vaste, composizione più varia, espressione più viva e stile uniforme nella parete centrale e in quella a nord. Ma la religiosità del soggetto colpisce più per i vetri, e la vivacità degli smalti rende più freddi i vecchi affreschi. Questa vetrata è in perfetta corrispondenza colla meravigliosa e preziosissima opera di oreficeria, d'incisione e pittura a smalti, che in forma di tabernacolo a stile ogivo racchiude il lino sacro del Corporale, opera veramente mirabile dello stesso secolo XIV. Uguale è la forma e la successione dei quadri, uguale la disposizione delle figure, e non diversa l'impressione in chi si fa a riguardare l'una e l'altra opera, quasi la seconda non fosse che la miniatura della prima. Solamente chi ha ammirato i vetri più antichi in San Francesco d'Assisi può farsi un'idea dello stile dei nostri.

Il cav. Francesco Moretti, professore dell'Accademia perugina, ha intrapreso il restauro dei quadri di cotesta vetrata, da riportarsi tutta quanta allo stile suo. Così sparirà qualche deformità di certi rinnovi, e si darà l'intonazione alle nuove vetrate delle navi laterali, delle quali ci resta a dire qualche cosa.

Già si disse che nell'anno susseguente all'acquisto delle tavolette di alabastro si acquistarono vetri bianchi e fabbricaronsi i colorati dal Maitani, e che fino all'anno 1330 si hanno memorie di

[1] Docum. del 1° febbraio 1465 (Arch. sudd., *Riform.* 1458-1488, c. 254 t.).
[2] V. docum. precedente.
[3] Docum. del 4 febbraio 1465 (Arch. sudd., ivi, c. 255 t.).
[4] Docum. del 16 giugno 1465 (Arch. sudd., ivi, c. 272).
[5] Docum. del 7 luglio 1465 (Arch. sudd., *Cam.* 1460-1469).
[6] Docum. del 1465 (Arch. sudd., *Riform.* 1458-1488, c. 245).
[7] Docum. del 1489 (Arch. sudd., *Cam.* 1480-1490).
[8] Docum. del 14 settembre 1490 (Arch. sudd., *Riform.* 1484-1525, c. 202 t.).
[9] Docum. del 1° dicembre 1497 (Arch. sudd., *Cam.* 1490-1498, c. 80 t.).
[10] Docum. del 1° agosto 1508 e del 13 giugno 1509 (Arch. sudd., *Riform.* 1484-1525, cc. 464, 481).
[11] Docum. del 27 aprile 1561 (Arch. sudd., *Riform.* 1560-1571, c. 36 t.).

Digitized by Google

lavori di vetrate condotti da Giovanni Bonino d'Assisi, poco dopo occupato anche a lavorare nella finestra grande di tribuna. Ora è da aggiungere che, nel secolo seguente, un pittore a vetri che lavorò nell'occhio grande del duomo di Siena, ser Gaspare di Volterra, fu allogato dall'Opera di Orvieto per rifare tutte le vetrate, in parte cadute, in parte non ancora operate. Dalla sua condotta dell'anno 1444 appare chiaramente tutto il disegno, come allora si aveva, di ornare la chiusura delle finestre, salvo le piccole delle edicole, alle quali fu pensato, come già accennammo, nel secolo XVI. Di quelle maggiori sulle navi di fianco, una sola fu eseguita da ser Gaspare sul modello di Benozzo Gozzoli, rappresentante San Pietro e San Paolo, Santa Caterina e Santa Lucia, l'Annunciazione della Vergine con un Dio Padre nel rotondo del frastaglio. A questa vetrata essendosi da poi adattati vetri a colori in varie formelle geometriche, oggi fu sostituita altra vetrata cogli stessi soggetti antichi condotti alla maniera del secolo XV, e di sicuro, assai felicemente dal Moretti. Il quale si provò in quest'opera di superare una grande difficoltà; quella di intonare le figure e i campi e i fregi a colore colle sottostanti lastre trasparenti alabastrine. La cui luce giallognola pare salire su su a diffondere sopra le figure un'aura placida e uniforme, come le sfumature dei fiochi crepuscoli d'inverno. Il contrasto naturale dei colori sul vetro col pallido riflesso delle pietre d'alabastro non è avvertito; onde risulta una intonazione luminosa in tutta la luce della finestra. Il valente pittore perugino ha ottenuto meritate lodi per questo suo tentativo. Ma per poco che l'occhio dell'osservatore si vada a posare sulla vetrata di tribuna, che ho diffusamente descritta di sopra, questa, tutta scintille vivaci, quasi cielo luminoso che si rispecchi in onde purissime, dà il termine di confronto sull'altra e la fa parere una cosa diversa. Quando poi il Moretti, di fronte alla prima sua vetrata, ne mise un'altra sullo stesso stile, ma intonata indipendentemente dai riflessi sottostanti, il confronto con quella antica è stato assai più piacevole per gli effetti della bella armonia delle tinte di base. La gaia e limpida bellezza della seconda opera del Moretti appagò tanto, che, in quel caldo, si udì da molti imprecare all'alabastro, quasi deturpamento a tanta bellezza, e qualcuno si diè a promuoverne la condanna all'ostracismo. Certamente, come ho detto in principio, maggior bellezza deriva agli occhi per la luce attraverso a cristalli vagamente dipinti, che non altrimenti. Ma se noi abbiamo infin dai primi tempi cotesto genere di finestre, come mi pare di aver provato, faremmo noi opera buona, per rendere più bella una chiesa dal XIII al XIV secolo, ad ornarla diversamente dalla prima maniera, o non piuttosto ci renderemmo colpevoli, come i cinquecentisti e i secentisti, di portare il gusto moderno sulle opere antiche? Non si deve credere che l'alabastro non abbia anch'esso la sua ragione in un tempio, e molto meno che sia una particolarità del nostro duomo di Orvieto. Che l'uso ne fosse comune non diremo: ma che in antico alabastri, corniole, agate si lavorassero per chiudere le finestre, è cosa nota, attestata anche dal Vasari. [1] Fu una imitazione venutaci dall'Oriente, dove sono molte le chiese con tali finestre. Il Tournefort nel suo *Viaggio in Levante* [2] ne cita una d'alabastro da lui veduta in antichissima chiesa armena, nel castello d'Angora. Il signor della Guitelerie nella sua *Descrizione di Atene* ricorda undici finestre chiuse da alabastri orientali nella chiesa del convento di San Luca, posta sopra il monte Stiri nella Grecia. Due se ne scorgono pure nella muraglia principale del tempio di Santa Sofia in Costantinopoli. Il D'Agincourt riporta nelle sue tavole [3] le vetrate di questo genere della cattedrale di Torcello, una delle isole delle lagune di Venezia, e le vetrate grandi dell'abside di San Miniato al monte presso Firenze, e dice « che questa maniera di illuminare le chiese, della quale trovansi altri esempi in alcune chiese antiche della Toscana ed un numero anche maggiore in quelle di Oriente, è probabilmente stata imitata dall'antico ». [4] La qualità dell'alabastro di San Miniato è una specie di breccia paonazza: le parti bianche sole sono perfettamente trasparenti: le paonazze sono più opache. La qualità dell'alabastro delle cave orvietane è biancastra, a differenza di quello senese che è agatato, venato e a onde di tinta cangiante. Il Maitani, che, per essere di Siena, conosceva bene questa specie, la preferì; come quella che sembrando una varietà dell'alabastro orientale, anche

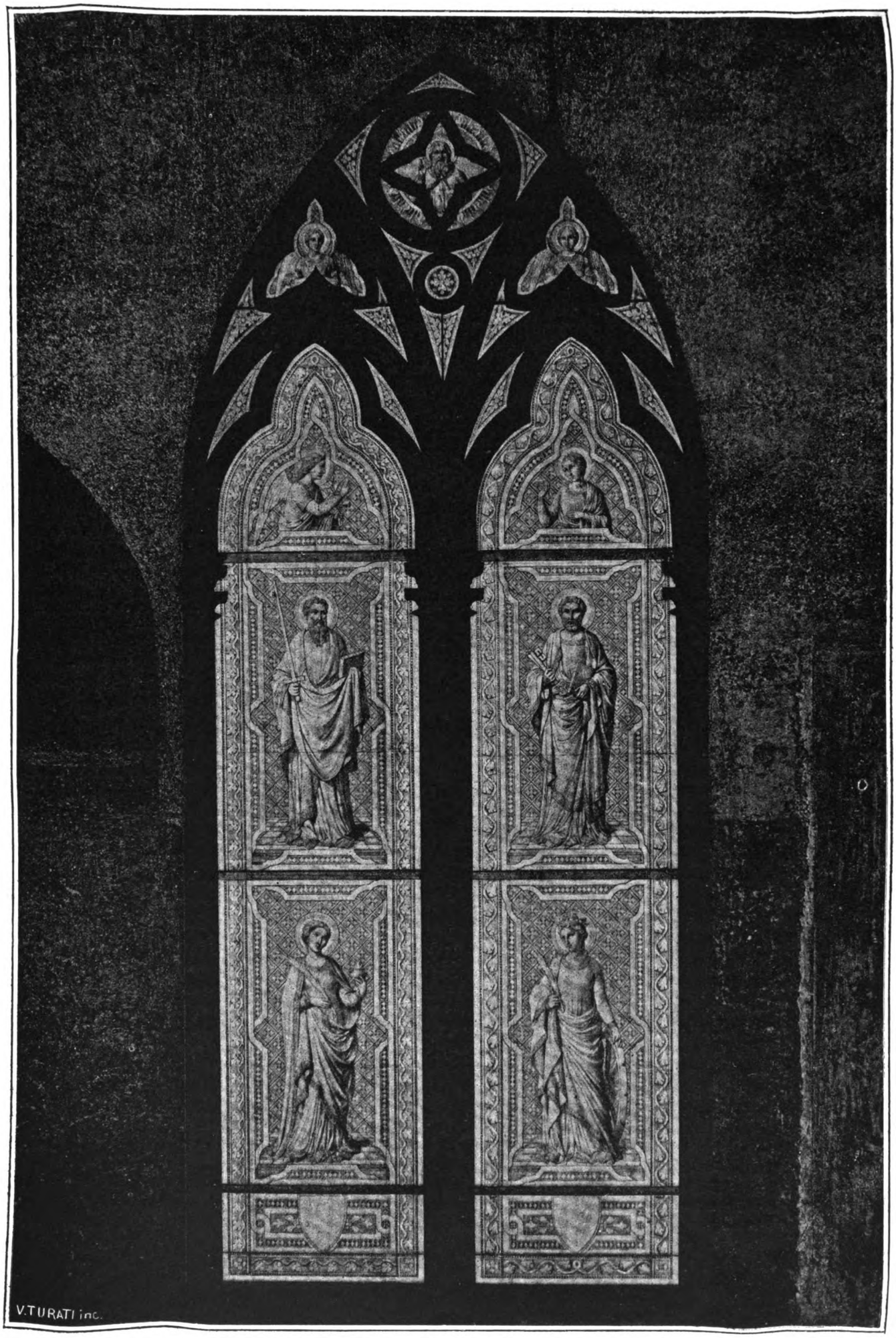
[1] VASARI, *Vite*, cap. XVIII.

[2] Tomo II, p. 455.

[3] Tav. XXV, XI secolo, nn. 21, 27, 30.

[4] D'AGINCOURT, *Storia dell'arte*, vol. V, p. 65 e segg.

Digitized by Google



VETRATA ESEGUITA ALLA MANIERA DEL SECOLO XV DAL CAV. F. MORETTI

(Duomo d'Orvieto)

Digitized by Google

rapporto ai principî dai quali è formato, secondo il Ripetti, [1] forse si avvicinava di più all'antico. Di fatti gli alabastri del duomo di Orvieto furono ritenuti nelle più vecchie descrizioni del XVI e XVII secolo per orientali e della stessa qualità di quelli greci; e l'ammirazione che essi destavano era grande in tutti i visitatori. Uno dei quali, nel secolo XVII, lasciò scritti questi versi:

Nunc age: secta nitent lucentibus atria rimis
Fulgidaque in tenues aptant alabastra fenestras
Mirum opus: excipiunt radiantia lumina cautes
Interiore sinu duro formata metallo
Marmora ad exactam discunt mollescere lucem.

E veramente questo è l'ufficio loro: temperare la luce e trasmetterla uniforme. Gli antichi tempî pagani, come afferma Luciano, non lasciavano penetrare la luce se non dalla porta. Lo stesso Pantheon di Roma vuolsi senza l'apertura al vertice della cupola, fatta dai cristiani di poi. Le nostre chiese infino al secolo XII ebbero rare le finestre, e piccole e strette. Le più antiche di Orvieto, come San Giovenale, Sant'Andrea e San Lorenzo, hanno aperture anguste terminate a forma di mezzo cerchio o anche in piano a modo di feritoia. In quelle di architettura posteriore e piegate all'ogivo, più aperte e molto allungate, si hanno rosoni e frastagli su sesto acuto, quasi ad imitare la luce interrotta per i rami incurvati e le foglie dei grandi alberi nelle selve settentrionali, dai quali rami, secondo alcuni scrittori, l'architettura religiosa, comunemente detta gotica, avrebbe tolta la sua primitiva idea. Ora, se in un tempio di quello stile sono finestre in gran numero, dove sia da cercare la moderazione della luce, egli è il duomo di Orvieto. Tre sono in facciata con un grande occhio in alto: nove nelle navi di fianco alternate da dieci finestrette sugli emicicli; dodici grandi in alto sulla nave mediana; la grande di tribuna e i due occhi laterali; due trifore, ora chiuse, dietro agli altari del calcidico; due grandi occhi, pure chiusi, sopra alle cappelle, e due altri occhi su i valichi delle navi minori: in tutto non meno di quarantaquattro aperture, oltre la luce immessa per sei grandi porte. Mancherebbe come disporre l'animo a quel devoto raccoglimento che suole essere il pregio principale dell'ogivo. A ciò fu provveduto limitando la luce in basso, dove appunto si spande di più. Gli alabastri servono benissimo a questo fine. Non si dica che a questo fine si volessero far servire soltanto come più facile e provvisorio mezzo, perchè allora sarebbesi adoperata la tela incerata, le impannate e le pelli di capretto che tramandavano la stessa luce giallognola degli alabastri. Basterà riportare le seguenti memorie, una del secolo, anzi degli anni stessi della edificazione della nostra chiesa, e l'altra del secolo XV, continuazione di usi non interrotti per un lungo corso di tempo. Nel libro delle spese di camera di papa Bonifacio VIII, nell'aprile 1299, si trovano registrate le spese di finestre per il palazzo papale di Anagni, che erano di tele di lino a cera. [2] In un libro dell'archicenobio di Montoliveto maggiore presso Chiusurre, così si legge sotto la data 6 novembre 1446: « Per tre capretti e per cinque pelle di pecora per fare finestre impanate et per olio di semelino... ». [3] Chi non riconosce poi che le tele a trementina e le pelli unte con olio di seme di lino ridanno appunto la stessa luce delle pietre di alabastro senese? Quella luce pallida, opaca, giallognola, che a noi non piacerebbe oggi, era dunque la più comunemente voluta e usata nei tempi antichi.

Fin qui degli alabastri. Ma ora v'ha chi appone non convenire ad essi la sovrapposizione di vetrate a figure o storie a colori. Perchè, piuttosto, non si ha da spingere fino all'estrema punta del sesto acuto in cui termina la finestra, quella stessa pietra trasparente? Questa non fu, a me pare, la mente dell'architetto. In facciata, dove tutto doveva essere marmo e fino marmo, dove le vetrate avrebbero interrotta la vista dei riguardanti di fuori, quasi macchie scure, come sogliono dare i vetri all'esterno, gli alabastri chiudono tutta la luce delle finestre. Ma non così nelle navi laterali. Qui la parte superiore delle finestre è, come si disse, ornata di rosoni e frastagli di travertino, pur essi adatti a moderare la luce e a dare vaghezza d'aspetto. Le tavolette, coprendoli,

[1] *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, vol. I, pp. 2, 3.

[2] THEINER, *Codex diplomaticus dominii temporalis S. Sedis*, vol. 1, p. 365.

[3] *De la pratica di comporre finestre a vetri colorati*. Trattatello del secolo XV, edito per la prima volta (dall'Arch. di Stato in Siena, signor Alessandro Lisini). Siena, 1885. p. 7.

Digitized by Google

avrebbero resa inutile quella decorazione. È chiaro, invece, che se nel 1321 si posero gli alabastri, e dal 1322 in poi si cominciò a lavorarvi sopra di vetri, all'architetto parve sufficiente la limitazione data alla luce della finestra. E perchè chi venisse in chiesa, subito entrato avesse oggetti che lo richiamassero a sentimenti di devozione e a cose divine, se non fu in tempo a ordinare le pitture religiose lungo le pareti, come si sarebbe fatto di certo (perchè allora i dipinti si moltiplicavano, necessarî ai moltissimi che non sapevano leggere per avere in essi quello che equivalesse alle leggende o ai libri, come attestano San Paolino e San Gregorio I [1]), commise per altro ben presto i dipinti sulle finestre. La rifrazione dei colori, la vivacità delle figure de' santi, la luce misteriosa che si diffonde su per la travatura dipinta del sacro luogo, levano lo spirito al cielo, e accompagnano all'altare con pensieri soavi colui che s'inoltra nel tempio, e gli parlano il linguaggio della religione.

Venuti in cotesto concetto, la difficoltà della mancanza di armonia che è fra alabastri e vetrate a contatto si deve superare di per sè. L'armonia si dovrà cercare fra vetrate e vetrate, non fra vetrate e alabastri. Questi non sono un'opera d'arte che convenga armonizzare. Essi chiudono, impedendo la luce quando è soverchia, per trasmetterne quanta è necessaria a non dare oscurità, mediante la loro trasparenza naturale. Le vetrate sono opere ornate di arte, e tengono luogo di tavole e di dipinti. Quando poi si possieda una grande vetrata come quella di tribuna, tutta a storie religiose e scintillante di colori, la intonazione e l'armonia dovranno cercarsi per quella a tutte le vetrate, fuori della luce che può venire da altre parti e per altri mezzi. Gli alabastri, come quelli che sono formati di una materia del tutto differente dai vetri, dovranno lasciarsi lì a far da sè; poichè io non vedo ragione di dovere subordinare la decorazione delle vetrate all'effetto di quelli, senza subordinarvi pur anco la decorazione, che oggi si rinnova maestrevolmente, delle travature del tetto e quella che forse può farsi delle pareti; il che sarebbe non meno strano che falso. La seconda vetrata del Moretti, che in essa si è ispirato a questo concetto, è riuscita, di fatti, più piacevole e serena: ricorda meglio la gaia decorazione di quest'arte nei secoli XIV e XV, e collega e unisce il corpo delle navi coll'abside maggiore, nella quale, come è il centro delle aspirazioni dei fedeli, così l'arte, con tutte le sue forme, vibra per essa la nota per intonare tutte le decorazioni del tempio.

Finalmente, per rendere le parti laterali più concatenate, per mantenere tutta una linea uniforme fino ad una certa altezza, per non dare una interruzione troppo vivace con finestre a colori negli emicicli a fianco dei finestroni, anco quelle finestrette si chiuderanno con alabastri intieramente; quelle finestrette che nei primi secoli non furono mai invetrate, che solamente nel XVI secolo, dopo qualche incertezza d'invetrarle completamente o in parte, furono chiuse tutte di vetri, per murarle ben presto a fine di addossarvi i nuovi altari di stucco. Così, quello che il Maitani non era potuto giungere a compire, oggi, penetrando il segreto della sua arte, si vedrà felicemente eseguito, rimanendo saldi nelle memorie d'archivio, inspirandoci alle opere avanzate, e non dimentichi del fine cui mirano tutte le parti del monumento cristiano, a dare, cioè, un qualche concetto della maestà di Dio, che è tremenda e insieme contemperata da una dolcezza ineffabile.

LUIGI FUMI

[1] *Imagines in Ecclesiis adtributio, ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quod legere in codicibus non valent.*

Digitized by Google

LE RAPPRESENTAZIONI DELLA GENESI IN SAN MARCO A VENEZIA

E LORO RELAZIONE CON LA BIBBIA COTTONIANA

(Continuazione e fine)*

CAINO ED ABELE

peducci della prima cupola nell'atrio di San Marco s'assomigliano a quelli della cupola principale della chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli. Nella lunetta che sta sulla porta laterale destra della chiesa si vedono i nostri progenitori, che dormono teneramente abbracciati, e la nascita di Caino (*Crescite et multiplicamini et replite* [sic] *terram. Hic peperit*). Più sotto, il primo sacrifizio (*Christus* [!] *Abel cernit, Cain et sua munera spernit*). Sulla porta della cappella Zen, Caino adirato sta seduto, e appresso lo vediamo in piedi, apostrofato dalla mano di Dio. I due fratelli vanno insieme al campo, dove Caino uccide Abele.[1] Finalmente, sulla finestra dal lato della piazza, si vede di nuovo Caino che parla con la mano di Dio (*Dixitque Dominus ad Cain: quid fecisti? Ecce vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Dixitque Cain ad Dominum: major est iniquitas mea quam ut veniam merear*).[2]

Le scene del *concepimento* e del *parto* si svolgono in una camera da letto, nella quale le colonne ed i cortinaggi aperti sono indizi di grande agiatezza. I bizantini amavano il lusso e la pompa, e, dove il soggetto stesso non imponeva espressamente il contrario, davano volentieri all'ambiente l'impronta di grande ricchezza. Ad ogni modo, nel caso nostro questa ricchezza sta in una strana opposizione, non solo al concetto biblico, ma ben anche alle scene precedenti.

Del tutto caratteristico è però il fatto che l'artista, per rappresentare il palazzo d'Adamo, lo ridusse a due colonne ed ai cortinaggi.[3] Non si trova, cioè, mai nell'arte bizantina, come in generale in quella dei primi secoli del medio evo, un tentativo di veduta interna di un'abitazione. Giotto fu il primo che vi si ingegnò, togliendo la parete anteriore e facendo la casa aperta come una camera da bambole. Gli artisti bizantini, al contrario, si limitarono ad accennare semplicemente il luogo d'abitazione,[4] oppure, come spesso avviene di osservare, trasportarono la scena fuori della

* Vedi fasc. VII, p. 257.

[1] Queste ultime scene sono state molto e male restaurate.

[2] Nella piccola lunetta che sta sulla porta nella parete interna, c'è in mosaico il busto di papa Clemente, opera di V. Zuccati con la data 1532.

[3] Lo spazio oscuro è espresso dal color di porpora che copre la superficie interna.

[4] Il principio di questo e di molti altri arcaismi dell'arte bizantina nel medio evo si deve senza dubbio riscontrare nelle miniature degli ultimi secoli dell'evo antico, che ci sono ancora conservate. Nell'*Iliade* ambrosiana la tenda d'Achille è

Digitized by Google

casa. Anche in questi mosaici se ne vedono alcuni esempi, come il Faraone che dorme innanzi al suo palazzo. Però nelle scene del parto che qui ricorrono, nella scena che rappresenta l'ebbrezza di Noè, ecc., è seguito sempre il primo metodo. Anzi nel sogno di Giuseppe non vediamo che un letto.

Anche il modo di disegnare i letti merita forse qualche attenzione. Finora lo studio di queste particolarità è stato in generale trascurato; ma esse sono invece di grande momento per giudicare il carattere dello stile primitivo. Nell'arte bizantina dopo gli iconoclasti ed anche nell'arte occidentale più antica, sebbene in quest'ultima di raro così caratteristicamente e mai così in generale, i letti sono disegnati dall'alto in basso, così che essi nella superficie del quadro si vedono verticalmente invece che orizzontalmente ed in prospettiva. [1] Questo difetto, che del resto ha la sua origine nella natura generale dell'arte arcaica, [2] ha così profonde radici, che ci appare pienamente sviluppato già nel più antico codice Vaticano di Virgilio (vedi D'Agincourt, tav. XXIII), onde talora, anche nelle scene di seppellimenti, i fianchi dei sarcofagi seguono la curvatura del corpo messo appunto in posizione quasi verticale; esempi addirittura ridicoli se ne vedono nel più antico de'due ottateuchi.

Nelle scene del parto Eva mostra maggior sentimento materno che nella più gran parte delle puerpere dell'arte bizantina. Essa è seduta sul letto e tende le mani verso il bambino che Adamo le porge. Accanto si vede un fanciullo con un otre di vino e colla coppa alzata; il suo artistico atteggiamento, più che la figura, ha un carattere antico. [3] Il solito motivo del bagno, che ricorre nella maggior parte di simili scene dell'arte bizantina, qui manca. [4] Sulle gambe di Eva è gettata una coperta che ricade giù dal letto; e ciò ricorre anche nelle altre simili scene di questo ciclo. Di solito, però, nell'arte bizantina, almeno nell'epoca più bella, le figure giacenti sono coperte dei loro propri manti, quando, come talora accade, non stanno nel letto come in un sacco che le rinchiuda. Più tardi viene in uso anche il panneggiamento suindicato, come si vede, per esempio, nel manoscritto di Balaam e di Josaphat della biblioteca Nazionale di Parigi, n. 1128 (fol. 10 v. e 124 r.) e nei mosaici di Kahriè-Djamissi in Costantinopoli (entrambi del secolo XIV). Questi particolari sono tutt'altro che trascurabili per l'arte del medio evo.

Le scene seguenti non sono molto interessanti. Però nel *Sacrifizio di Caino e di Abele* si possono vedere le tracce di una certa tradizione iconografica. I due fratelli sono rappresentati in atto di stare, o meglio di avvicinarsi ad un altare. Abele, come il buon pastore, porta sulle spalle una pecorella, mentre Caino alza verso il cielo un covone di grano. La simmetria è ancora più completa nella cappella di San Clemente nell'interno della chiesa, dove anche Abele con le mani

indicata soltanto dalla cortina adorna di scudi. Però, e ciò è interessante ad osservarsi, si trova anche un riscontro colla camera giottesca nel codice più antico di Virgilio della biblioteca Vaticana, cioè nella morte di Didone.

[1] In realtà io non ricordo per l'arte bizantina che un'unica eccezione a questa regola, cioè il cofano d'avorio di Sens, in cui Faraone, disegnato in pieno profilo, dorme sul letto che si vede completamente di fianco (tutto ciò supponendo che il disegno del MILLIN, *Voyage*, tav. X B, sia esatto, il che è dubbio).

[2] Che non si tratti in questo caso di una particolarità forse accidentale, bensì di una vera regola, dimostrano chiaramente manifestazioni del tutto analoghe dei primordi dell'arte in altri paesi. Per esempio, negli antichi rilievi indiani il letto non solo presenta la superficie, ma certe volte, come nell'arte bizantina, accompagna la curvatura del corpo che vi giace sopra, ove questa si avveri. Meravigliosa, perchè del resto lo stile è affatto diverso, è l'analogia in un pezzo della decorazione delle *Amaravati Tope*, ora nella Sala dello scalone del British museum.

[3] Negli ottateuchi Vaticani troviamo ripetuto spesso un momento differente dal solito; invece della scena dopo il parto, vediamo, cioè, rappresentata molto ingenuamente quella del parto stesso. Le donne, avvolte in una camicia, stanno sedute e premono i pugni contro il petto (questo gesto, che esprime il dolore sì morale che corporale, si ritrova nelle scene della separazione degli stessi manoscritti e nel *klimax* Vaticano n. 1754, del secolo XI). Il figliuolo viene appunto alla luce, e la levatrice, seduta a terra, lo afferra per aiutarlo ad uscire. Una scena uguale troviamo anche nel *Commento di Giobbe* della Vaticana, n. 751 (secolo XIII), fol. 66 v.

[4] È strano che, secondo il Manuale di pittura, sieno Adamo e Caino che debbono compiere il tradizionale lavacro (« Adamo lava Abele in un bacino, e Caino gli versa l'acqua da una botte »). Differente è anche la rappresentazione del Bonanno sulla porta di Monreale, dove Eva siede sul letto (sul suolo di una caverna veduta di spaccato) e sta acquetando un bambino fasciato. Adamo, che le sta di fronte, tiene fra le braccia un altro bimbo affatto simile. Dunque, secondo quel maestro, Caino ed Abele erano gemelli!

Digitized by Google

coperte alza la sua offerta.[1] Giudicando secondo la nota composizione in San Vitale a Ravenna, dove Abele è rappresentato insieme con Melchisedech,[2] si deve considerare questo atteggiamento come tipico. Lo stesso vediamo pure nell'ottateuco più antico; laddove nel più recente le offerte stanno a terra, e un torrente di fuoco che scende dal cielo consuma quella di Abele.[3] La composizione simmetrica si osserva anche a Sant'Angelo in Formis, a Palermo, a Monreale, nel battistero di Firenze e nella croce di San Giovanni in Laterano; però non vi troviamo più l'atteggiamento nobile e slanciato che hanno le figure di Ravenna.[4] Anche Arnolfo del Cambio in San Paolo fuori le mura, come pure l'autore dei rilievi di Orvieto, hanno conservato la simmetria nella posizione delle figure; però i due fratelli stanno inginocchiati innanzi all'altare. L'illustratore dei *Sermoni* del monaco Giacomo pone invece i due fratelli ciascuno per sè innanzi al proprio altare; anzi l'uno volge le spalle all'altro; lo stesso motivo si ritrova sul rilievo in bronzo della porta di San Zeno; e forse è appunto questa la composizione descritta nel Manuale di pittura. In ogni caso vi sono qui delle aggiunte che hanno un carattere moderno. La fiamma del sacrifizio di Abele sale dritta al cielo; il pastore sta innanzi all'altare e tiene le mani e gli occhi rivolti verso l'alto. Tutto ciò può ancora andare d'accordo colla tradizione; ma affatto nuovo è invece il motivo di Caino, che tiene le mani innanzi al volto per difendersi contro la fiamma del proprio sacrifizio, la quale si avvolge in giro intorno a lui.

Il Manuale di pittura fa precedere alla descrizione della scena quella della vita de' due fratelli, e questa s'accorda perfettamente con una composizione degli ottateuchi. Caino lavora la terra coll'aratro ed eccita col pungolo i due buoi.[5] Nell'Hermeneia è aggiunto: « Se lo vede di nuovo in atto di raccogliere il grano »; ma questo motivo non si trova negli ottateuchi. Abele sta con un bastone in mano in mezzo alle sue pecore. Dell'atteggiamento di questo pastorello negli ottateuchi, la cui figura tutta intera è presa certamente da un modello molto antico,[6] avrò ad occuparmi altrove.

Sulla porta della cappella Zen, Caino adirato è raffigurato seduto (« allora s'adirò Caino, ed i suoi gesti si scomposero »), col capo appoggiato alla mano; questa posizione si ritrova quasi identica nel Mosè dell'ultima cupola.

L'*Uccisione d'Abele* ha una certa analogia con quella di Monreale e con quella della croce di San Giovanni in Laterano; qui però l'azione si svolge con minore energia di quello che nel mosaico siciliano. Caino colla scure nel pugno fa un passo indietro, preparandosi a lanciarsi su Abele, il quale è caduto a terra e tenta difendersi, stando in una posizione usata già nell'antichità per i

[1] Riprodotto nel KREUTZ, *La cattedrale di San Marco*, tav. XXIII, 2. Il mosaico ha la stessa scritta di quello dell'atrio: « Christus Abel cernit, Cain et sua munera spernit ». Di sotto, su un fregio del marmo che circonda la scena, si legge: « Anno D. MC·i·VIIII cum Dux Vitalis Michael Got... epit, tabulas Petrus add... epit ». La data si riferisce probabilmente ai marmi e non, come si credette, ai mosaici.

[2] Ritroviamo la figura di Abele in un mosaico di Sant'Apollinare in Classe (vedi GARRUCCI, vol. IV, tav. 258). Qui egli si trova insieme con Melchisedech e con Abramo, rappresentando in tal modo la composizione i tre sacrifici prescritti dall'antica alleanza. Lo stesso senso ha certo anche la composizione in San Vitale; solo che nella parte di fronte è rappresentato il sacrificio d'Isacco.

[3] Quest'ultimo motivo ricorre anche nel manoscritto vaticano de' *Sermoni* del monaco Giacomo (n. 1162, fol. 36 v.).

[4] In ogni caso l'età di questa composizione non può risalire agli antichi tempi cristiani. Nei sarcofagi, cioè, vediamo l'argomento trattato affatto diversamente. O il Creatore è seduto a sinistra, e senza fare distinzione fra l'uno e l'altro, accetta con un gesto benedicente i doni dei fratelli (Caino porta un grappolo d'uva, vedi p. e. GARRUCCI, vol. V, tav. 317, 3); oppure, in figura di giovane imberbe, sta in mezzo ad essi, e benedice dal lato di Abele. Qui Caino porta un covone di grano (GARRUCCI, vol. V, tav. 310, 2).

[5] Vedi lo stesso tipo in due codici di San Gregorio Nazianzeno a Parigi, n. 533 (sec. XI), fol. 34 r., e n. Coisl. 239 (sec. XII o XIII), fol. 26 v.

[6] La stessa figura si trova cioè già nel Cosmas Vaticano (riprod. dal GARRUCCI, vol. III, tav. 142, 2). Del resto, non è soltanto alla figura di Abele che si limita l'analogia fra gli ottateuchi e il Cosmas. Abbiamo già fatto menzione dell'Enoch. Qui aggiungerò ancora, che il propiziatorio che sta fra i due cherubini e i due sacerdoti nell'ottateuco più antico, fol. 106 r., appare copiato dal manoscritto del Cosmas (n. 746, fol. 231 r.). Anche l'ordine della marcia degli Israeliti nel fol. 160 v. dell'ottateuco più antico è un'evidente imitazione di quella composizione, della quale troviamo un antico esempio nel Cosmas, fol. 52 r. (nell'ottateuco più recente manca). Il Kondakoff crede recisamente che il vero originale sia il codice Vaticano del Cosmas; ma ciò mi sembra un po' ardito, tanto più quando si pensi, che il Cosmas stesso illustrò il suo libro e che quindi gli esemplari posteriori attinsero per le loro illustrazioni da questa fonte, e quando si conosca il significato che aveva nell'arte medievale l'imitazione, la quale non escludeva punto l'originalità.

Digitized by Google

guerrieri caduti, e negli ultimi tempi dell'arte bizantina specialmente per i martiri. [1] Le due figure si trovano quasi nella stessa posizione anche a Sant'Angelo in Formis, a Palermo, negli ottateuchi Vaticani e nell'avorio del Gori. Invece nelle illustrazioni dei *Sermoni* del monaco Giacomo a Parigi e a Roma [2] troviamo alcunchè di affatto differente: Caino è seduto sulla spalla di Abele, il quale sta legato e inginocchiato, e lo colpisce con un coltello (cosi a Parigi; nell'esemplare della Vaticana invece con una pietra; di solito con una scure, come a Venezia, o con un randello, come a Monreale). La posizione di Abele risale ad un tipo, del quale abbiamo esempi in altre scene di uccisioni, come nel cod. Par. n. 923, fol. 87 r. e nei Salteri popolari (n. add. 19, 352, fol. 144 v. e Barber. III, 91, fol. 178 r.).

Nell'ultima scena, nella quale *Caino riconosce la sua colpa,* non si trova nemmeno un debolissimo tentativo di dare alla figura una espressione. Qui si può anche chiaramente osservare un fatto, al quale già prima abbiamo accennato, che, cioè, negli ultimi secoli dell'arte bizantina il suolo non serve propriamente di sostegno alle figure: perocchè, sebbene Caino sia rappresentato su un apposito rialzo del terreno, tuttavia egli piuttosto si libra al di sopra di esso sul fondo d'oro. Qui non v'è la più piccola analogia con la stessa composizione in Monreale, in cui si vede Dio in persona, ed a' suoi piedi, in atto supplichevole, il sangue di Abele (!) rappresentato in una figuretta nuda di color rosso. [3] Caino si allontana con un passo di fianco, che è veramente tipico.

I MOSAICI DELL'ATRIO DI SAN MARCO E LA BIBBIA COTTONIANA

Abbiamo già dimostrato che le rappresentazioni della Genesi in San Marco non concordano con altre simili dell'epoca posteriore bizantina e italiana se non in alcune composizioni, la cui

IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS COELUM ET TERRAM
(Mosaico di Venezia)

origine deve porsi nei tempi più antichi. Fortunatamente sono riuscito a scoprire la fonte dalla quale l'autore dei mosaici di Venezia ha attinto le sue composizioni. Essa è molto più lontana di quanto si potrebbe credere, e si trova propriamente in miniature dell'epoca più antica dell'arte bizantina. Per dimostrarlo, dobbiamo prendere a considerare colla massima attenzione la Bibbia Cottoniana di Londra.

[1] Vedine un esempio nel D'Agincourt, tav. XXXIII, 1.

[2] Riprod. dal D'Agincourt, tav. L.

[3] Nel Salterio popolare di Londra ed in quello della biblioteca Barberiniana i fiumi di sangue dell'Egitto personificati sono parimente rossi.

Digitized by Google

Di questo celebre codice, la cui perdita è vivamente deplorata da tutti gli studiosi dell'arte, troviamo nel *Catalogue of ancient manuscripts in the British museum,* part. I, Greek (London, 1881) le seguenti indicazioni: « Il manoscritto fu portato in Inghilterra da due vescovi greci di Filippi, per farne un dono al re Arrigo VIII. [1] La regina Elisabetta lo diede al suo maestro di greco, sir John Fortescue, e questi a sir Roberto Cotton. Nell'anno 1630 il libro fu prestato, insieme con alcuni altri, a Tommaso Howard, earl di Arundel, nè fu più restituito; anzi la vedova di questo diede il codice al suo secondogenito, William Howard, visconte di Stafford, ed appena la vedova di quest'ultimo restituì il prezioso manoscritto a sir Cotton (dopo l'anno 1680) ».

Nell'incendio della celebre biblioteca Cottoniana, avvenuto nell'anno 1731, fu distrutta anche la Genesi; quello che ne resta, ridotto a fogli carbonizzati, si conserva presentemente nel British museum (Otho B. VI) e nel collegio Battistino a Bristol. Della maggior parte delle miniature non si scoprono che poche e leggerissime tracce di colori; solo qua e là si può vedere abbastanza chiaramente qualche singola figura. Nessuna delle 250 miniature si è conservata completamente. Venti dei frammenti meglio conservati furono pubblicati nel 1747 dalla Società antiquaria di Londra nel primo volume dei *Vetusta monumenta,* ma non sono che schizzi poco fedeli. Il Garrucci li riproduce tutti nel terzo volume della sua grande opera *Storia dell'arte cristiana,* e vi aggiunge due antiche copie, una della *Creazione del mondo,* l'altra rappresentante il *Comando di Dio ad Abramo,* da lui scoperte fra le carte del Peiresc [2] nella biblioteca di Parigi. Il Westwood, nella sua *Palaeographia sacra pictoria* (Londra, 1843–1845), riproduce due frammenti: *Dio che presenta Eva ad Adamo* e *L'angelo che incontra Agar presso la fonte* (quest'ultimo a colori); il prof. Goertz di Mosca altri due (*Il viaggio d'Abramo in Egitto* e *Abramo che prega per Sodoma*) nel suo libro scritto in russo e intitolato: *Sullo stato della pittura nell'Europa settentrionale, ecc.* [3] Anche queste riproduzioni sono molto manchevoli. Finalmente nella tavola VIII del suddetto catalogo inglese sono riprodotti in fototipia: *Abramo che prega per Sodoma* e *La ribellione degli angeli.*

DIO CHE BENEDICE UN GIARDINO
(Miniatura dalla Bibbia di Cotton — dal GARRUCCI)

Uno dei due acquarelli del Peiresc rappresenta il Signore nell'atto di benedire un giardino pieno di alberi e di fiori. Innanzi a lui volano tre graziosi angeli. Questa composizione, affatto particolare, è riprodotta nella prima cupola dell'atrio di San Marco, con la scritta: *In principio creavit Deus Coelum et Terram.* Sebbene in quest'ultima si noti una maggior rigidezza, pure la composizione è una copia così fedele, che la differenza fra questa e la prima non si può riscontrare che in alcune particolarità affatto secondarie, come, per esempio, nella mano destra degli

[1] LO SPRINGER vi aggiunge: « sotto pretesto che esso fosse identico all'esemplare delle *Sacrae Origines* ».
[2] PEIRESC, *Recueil d'antiquités f. fr.*, n. 9530. Io ho potuto vedere le riproduzioni originali.
[3] I disegni mi furono gentilmente comunicati dal prof. Dobbert di Berlino.

Digitized by Google

angeli, la cui posizione è alquanto cambiata. Gli alberi del giardino sono bensì disposti in modo diverso, ma anche nella miniatura portano un'impronta non meno convenzionale di quelli del mosaico veneziano.

(Mosaico di Venezia)

(Bibbia di Cotton)

LA PRESENTAZIONE D'EVA

Della scena nella quale Dio presenta Eva ad Adamo si può ancora distinguere chiaramente tutta la figura del Signore e la maggior parte del corpo della donna. Nei mosaici veneziani troviamo le stesse figure riprodotte nella scena corrispondente nella prima cupola; soltanto sono disegnate con minore eleganza.

(Mosaico di Venezia)

(Bibbia di Cotton — dal GARRUCCI)

L'UBBRIACHEZZA DI NOÈ

Nella scena della tentazione non è rimasta visibile che una parte della donna; questa però corrisponde perfettamente con la stessa figura nei mosaici di Venezia. Il frammento di questa miniatura non è stato, che io sappia, ancora pubblicato. [1]

Minore analogia si riscontra nella scena in cui Cam eccita i fratelli a schernire il padre

[1] Su una miniatura, in gran parte distrutta, che si trova presso i primi versi della Genesi, l. IV, ho preso i seguenti appunti: « Si vede la parte inferiore di un uomo disegnato di fianco, il quale, fortemente piegato all'innanzi, si avvicina ad un letto dipinto di rosso scarlatto che porta l'impronta del tipo arcaico del medio evo ». Questa è certamente la nascita di

Digitized by Google

ubbriaco. La differenza però consiste principalmente nella vestimenta; gli atteggiamenti ed i gesti sono identici. Il fratello più vecchio è rappresentato mentre, in atto di perplessità, avvicina il dito indice, nella miniatura al naso, nei mosaici alla bocca.

Di Cam nella miniatura non si vede che il ginocchio. Ma dal mosaico veneziano noi possiamo ricostruire con molta verosimiglianza l'intiera figura. Anche la mossa del fratello rimasto a coprire le nudità di Noè è nel mosaico presso a poco la medesima.

Solo molto generale è la somiglianza nella scena in cui Abramo riceve da Dio il comando di emigrare dal proprio paese. [1] In luogo del cielo splendente che vediamo nella copia del Peiresc, nel mosaico si vede solamente il solito segmento di cielo. Anche l'atteggiamento ed il gesto di Abramo hanno un'espressione diversa e molto meno spiccata; ma si può benissimo farli derivare da quel modello.

(Mosaico di Venezia) (Bibbia di Cotton — dal Garrucci)

ABRAMO RICEVE L'ORDINE DA DIO

I *Vetusta monumenta* riproducono i frammenti della miniatura nella quale Abramo obbedisce al comando del Signore. Vi si vede la testa di un animale da soma. Un servo si piega su qualche cosa che giace a terra. Abramo sta in piedi colla mano levata. La stessa composizione si trova

(Mosaico di Venezia) (Bibbia di Cotton — dal Garrucci)

ABRAMO PREPARA LA PARTENZA

nella scena corrispondente dei mosaici. Solamente l'artista del secolo XIII non osò rappresentare la parte superiore del corpo alquanto più corta e lo disegnò di fianco. Mediante il mosaico noi possiamo ora completare la miniatura, giacchè in esso vi sono tre asini e tre servi, il secondo dei

Caino e di Abele, della quale troviamo la rappresentazione corrispondente nei mosaici veneziani. Però qui Adamo, che consegna il neonato alla madre, è rappresentato in piedi.

[1] Dixitque Dominus ad Abraham: « egredere de terra tua et veni in terram quam monstravero tibi ».

Digitized by Google

quali pone un peso sulla groppa all'asino, che sta sul dinanzi, tenendo fra i denti la corda; il terzo all'incontro parla con Abramo.

Importante per comprendere la relazione fra i mosaici e le miniature è l'unica figura conservata d'un servo del re di Sodoma, che pone da parte il decimo della preda per gli alleati di Abramo. Nella miniatura egli sta seduto; l'autore dei mosaici, invece, ha tanto poco capito il modello, che si è incerti se la sua figura cammini o stia ferma. Ambidue però tengono nella destra una coppa e colla sinistra afferrano all'orlo un grande vaso (il quale invero nel mosaico ha perduto la sua forma classica), alla cui base trovasi una tazza piatta. Al confronto della miniatura il mosaico si presenta come qualche cosa di nuovo, ma non si può menomamente dubitare intorno alla derivazione di questo da quella.

(Mosaico di Venezia)

(Bibbia di Cotton — dal Garrucci)

ABRAMO CONDUCE SECO AGAR, LA SERVA DI SARA

Una meravigliosa somiglianza mostrasi nuovamente nella scena nella quale Abramo conduce seco la serva di Sara; somiglianza che si estende perfino alla costruzione della porta. Soltanto nella miniatura, o più esattamente nel disegno della Società antiquaria, Agar afferra il polso di Abramo, senza dubbio un errore di riproduzione. Nel mosaico, invece, Abramo, com'è naturale, prende per mano la fanciulla. Nel frammento della miniatura la figura di Sara è scomparsa.

La stessa concordanza trovasi nella scena in cui l'angelo parla ad Agar presso il pozzo e l'esorta al ritorno.

Dell'accoglienza dei tre angeli io non ho riprodotto dalla miniatura che un piccolo schizzo di una figura d'angelo, che non permette di trarre alcuna conclusione certa. Troviamo però almeno quasi lo stesso atteggiamento e lo stesso costume di corte bizantino che nel mosaico.

Il banchetto offerto da Abramo ai tre angeli ci mostra, in ambedue i luoghi, la tipica disposizione della tavola. Però nella miniatura è ancor più notevole la strana disposizione della tenda sulle teste degli angeli e perfino la medesima forma di essa, nell'apertura della quale comparisce Sara.

Digitized by Google

(Mosaico di Venezia) (Bibbia di Cotton)

L'ANGELO TROVA AGAR PRESSO LA FONTE

Probabilmente la posizione punto caratteristica della mano di Sara risale ad una falsa interpretazione del disegnatore che l'ha copiata, tanto più che il gesto nominato nel mosaico è tanto generale nell'antica arte cristiana e al principio della bizantina, quanto è raro nella bizantina posteriore.

I TRE ANGELI OSPITI D'ABRAMO

Pochi frammenti soltanto rimangono delle miniature che si riferiscono alla storia di Giuseppe. Ma essendovi anche qui la medesima derivazione, possiamo conchiudere, che la metà posteriore del ciclo dei mosaici di Venezia fu eseguita in continuazione abbastanza immediata della parte ante-

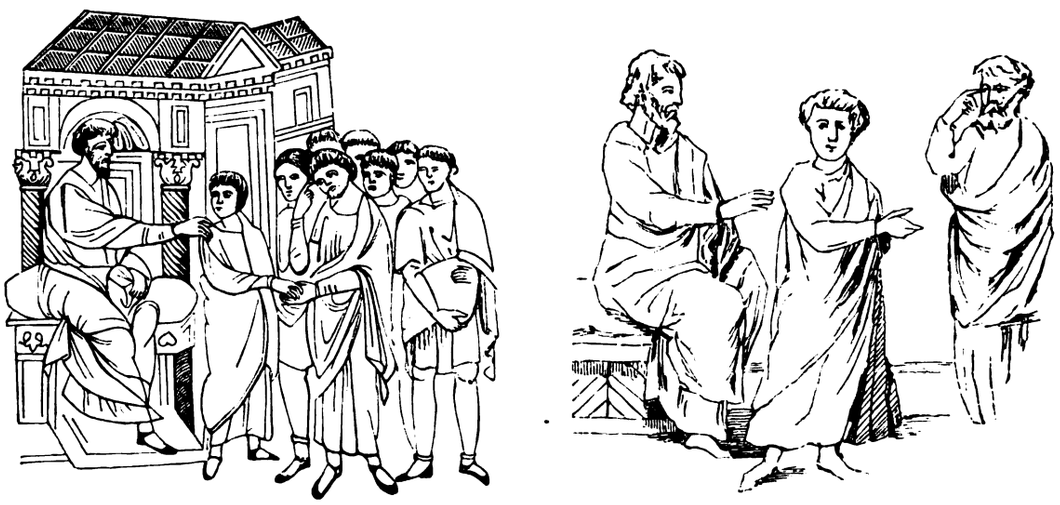
Digitized by Google

cedente, col medesimo piano, cioè secondo gli stessi modelli. Basti confrontare il mosaico in cui Giuseppe nella (o meglio innanzi alla) prigione spiega i sogni ai servi di Faraone, col disegno riprodotto dalla Società antiquaria. Noi vi troviamo la stessa disposizione delle figure, gli stessi co-

(Mosaico di Venezia) (Bibbia di Cotton — dal Garrucci)

GIUSEPPE SPIEGA I SOGNI AI SERVI DI FARAONE

stumi (Giuseppe in una lunga camicia, gli altri due in un mantello più corto con una cintura ai fianchi), lo stesso atteggiamento, gli stessi gesti. Solo l'infelice panattiere ha mutato con svantaggio il suo atteggiamento; ma il suo piede destro appare dietro la gamba del coppiere, propriamente come nella miniatura.



(Mosaico di Venezia) (Bibbia di Cotton — dal Garrucci)

GIUDA GIURA DI RIPORTARE BENIAMINO DALL'EGITTO

Ci resta finalmente da osservare il *Congedo di Beniamino da suo padre.* Nel disegno della Società inglese si trovano solamente tre figure; nel mosaico invece compaiono quasi tutti i fratelli in un gruppo. Questa differenza può dipendere dal guasto che la miniatura ha subito; forse il copista non avrà potuto decifrare il resto. Nel disegno, Beniamino stende la destra verso Giuda. L'intenzione di questo gesto risulta chiaramente dal mosaico. Egli pone la sua mano in quella di

Digitized by Google

Giuda, la quale però nel disegno della Società antiquaria manca del tutto (!). Nel mosaico, Giacobbe tiene la sua mano sulla spalla di Beniamino, molto più naturalmente che nel disegno, ove il braccio resta sospeso. Ad onta di questa differenza, è chiarissimo che i due quadri vanno strettamente uniti. E questo giudizio non si fonda punto sulla sola somiglianza, notevole invero, del gesto di Giuda, che porta l'indice verso l'occhio destro.

Sarebbe molto interessante poter determinare fino a dove s'estenda questa concordanza; ma la domanda esige una nuova ricerca comparativa tenendo conto anche dei colori; ricerca che può esser fatta solamente a Londra col sussidio delle tavole cromolitografiche dell'Ongania. Se possiamo prestar fede ai relativi disegni nei *Vetusta monumenta,* cosa della quale invero insieme col Garrucci si può dubitare, la rappresentazione della confusione delle lingue a Babele sarebbe nel mosaico affatto differente. Però è anche possibile che nella miniatura sia trattato un altro momento, poichè il testo della Bibbia Cottoniana era riccamente illustrato. [1] Perfino fra le miniature ancora riconoscibili si riscontrano parecchie scene che l'autore dei mosaici ha tralasciato. Così, ad esempio, il *Giusto Enoch,* il *Viaggio di Abramo in Egitto,* il *Sogno di Abramo,* l'*Angelo presso Loth,* e *Loth che tratta cogli abitanti di Sodoma per salvare i suoi ospiti.*

Da quanto si è detto risulta che i mosaici di Venezia non sono copie affatto fedeli delle miniature, e che non si può stabilire come certo che gli autori di essi abbiano avuto sott'occhio appunto la Bibbia Cottoniana. Per quanto lontana sia stata l'arte bizantina dal concetto della originalità, ed abbia usato senza alcun riguardo di modelli, pure molto di rado cercavasi di copiare scrupolosamente questi modelli. Tanto per l'uno che per l'altro rispetto il medio evo è in aperto contrasto col nostro tempo. Anche quando nella composizione si riproduce figura per figura, tratto per tratto, come, per esempio, nelle copie della celebre figura del pastore del Salterio parigino n. 139, che esistono in due manoscritti (dell'XI o XII secolo) nella biblioteca Vaticana (Palat. n. 381) e nella Barberiniana (III, 39), la differenza dei secoli è molto rilevante. [2] In questo riguardo sono certo più strettamente uniti i due esemplari già nominati dei *Sermoni* del monaco Giacomo a Parigi e a Roma, che dimostrano pure nello stile una grande affinità. Ma anche qui non si può parlare di imitazione servile; del resto, ambedue provengono da una stessa mano, o almeno da una medesima scuola.

Ma, per ritornare alla Bibbia Cottoniana e ai mosaici veneziani, non è nella composizione e nella riproduzione del soggetto biblico che si trovano le maggiori differenze dai modelli dell'antica arte bizantina; esse riscontransi specialmente in tutto lo stile che, libero da ogni diretta imitazione, riproduce le antiche figure nel duro e semibarbaro linguaggio del secolo XIII. Ciò che nelle miniature è un racconto fine, grazioso, con una naturalezza espressa quasi con eleganza antica, nei mosaici è duro, senza vita e senza un'espressione intelligente. La caratteristica dell'arte bizantina dell'ultimo periodo si riscontra nella rigidezza delle figure. Si confrontino, per esempio, gli angeli della scena della Creazione, là pieni di grazia, che volano con leggerezza, qui con un movimento zoppicante, quasi di chi corre. Le figure, in certo qual modo (come di regola è il caso nell'arte bizantina di questo tempo), hanno il carattere di gruppi automatici di membra, o almeno non hanno quello di organismi che si muovano con scioltezza. L'arte bizantina aveva da lungo tempo cessato di trarre le sue ispirazioni direttamente dalla natura. Una differenza caratteristica si osserva anche nel corpo di Eva quando viene presentata ad Adamo. Già dalle traccie quasi scom-

[1] Siccome però è notevole la somiglianza fra le composizioni dei nostri mosaici e quelle corrispondenti di Palermo, Monreale e Salerno (paliotto), è più verosimile che l'autore del ciclo veneziano della Genesi abbia scelto in questo caso il tipo comune del suo tempo. Così pure lo SPRINGER (p. 690) ha trovato nel pseudo-Cadmon la stessa composizione della Genesi Cottoniana.

[2] Nel primo caso, il pittore non ha voluto a bella posta scostarsi dal suo originale; anzi si sforza di riprodurre perfino i tipi. Ma le figure sono più discoste l'una dall'altra, il che distrugge l'impressione d'unità nella composizione. L'esecuzione è quella secca del secolo XI e non cerca di imitare la larghezza, che tende all'antico, dell'originale. Del resto, fra il modello originale, che forse è il n. 139 della biblioteca di Parigi, e la copia vi possono essere uno o più mediatori. Più notevoli sono all'incontro le differenze nel codice Barberiniano. Davide s'è volto verso lo spettatore – secondo un altro tipo, quello cioè del pastore che suona la cetra, di cui la Ambrosiana (M. 54 sup.) possiede il miglior esemplare in un Salterio del secolo XI. Il dio del monte tiene il piede destro sul sinistro, cosicchè se ne vede la pianta, ecc. ecc.

Digitized by Google

parse della miniatura si rivela molto chiaramente il sentimento dell'artista per le graziose linee tondeggianti, cosa che dimostra una cultura raffinata; nel mosaico, all'incontro, si vede un disegno oltremodo esatto per il medio evo, ma non una bella figura. Grande distanza v'è pure fra la figura di Agar nella miniatura e quella del mosaico. Qui si sente quanto si sia perduto nel corso di sette od otto secoli.

In quanto ai colori, può accettarsi *a priori* che debbano essere molto cangiati, onde specialmente il fondo che dall'azzurro delle miniature è mutato nel solito fondo dorato dell'arte bizantina dell'ultimo periodo. Che ciò sia realmente vero, non lo posso dimostrare che per pochi casi. Agar che siede presso il pozzo è nella miniatura vestita con una tunica di minio o di rosso cinabro, nel mosaico invece è vestita di bianco con un leggero ombreggiamento di colore. Almeno uno dei tre angeli che salutano Abramo porta un mantello color rosa su una tunica d'un azzurro languido; nel mosaico non si vedono che mantelli di porpora listati d'oro sopra vesti ornate d'oro. [1]

Però non si può dire che il ciclo dei mosaici veneziani non risenta l'influenza dello stile degli antichi modelli bizantini. Specialmente nella prima cupola, e, più o meno, anche negli altri mosaici si avverte quest'influenza nelle proporzioni delle figure, che sono relativamente corte, e nella preponderanza delle figure giovanili. Adamo ed Eva, per esempio, ci si presentano come teneri adolescenti; ma più di tutti richiama l'attenzione il Creatore, che è quasi un ragazzo dai lunghi capelli fluenti. [2] Questo tipo appartiene quasi esclusivamente all'arte cristiana primitiva, all'antica arte bizantina ed alla carolingia, giacchè l'esempio che ho citato dal codice Vaticano, Reg. I, del secolo x, non è pienamente certo. [3] In esso, contro il solito, Dio ha i capelli corti. Del resto, nell'arte bizantina dell'ultimo periodo troviamo solo le seguenti rappresentazioni della Divinità personificata: oltre al Cristo in figura di uomo e in quella di fanciulletto nelle prime scene della sua vita, abbiamo ancora un terzo tipo, quello che, per così dire, è il tipo simbolico dell'Emanuele, [4] con fattezze di fanciullo, capo rotondo e capelli di solito corti. Esso si trova costantemente nelle monete bizantine, non di rado nelle miniature, e nei mosaici di Venezia ho potuto riscontrarne almeno tre esempi. Come abbiamo già veduto, il Cristo rappresenta spesso il Dio Padre; anzi parecchi seri scrittori bizantini, come Teodoro Studita e Niceforo Callisto, condannano questo modo di rappresentare Iddio Padre. [5] Ma se anche ciò fu proibito perfino con un decreto della Chiesa, tuttavia questo decreto è da porsi insieme con quelli, la cui trasgressione era facilmente tollerata. [6]

[1] È noto, del resto, che una caratteristica della Bibbia Cottoniana è il sovrapporre l'oro su colori chiari non solo nelle drapperie, ma perfino nell'architettura. La stessa particolarità troviamo nel più antico esemplare di Virgilio nella Vaticana; e ciò dimostra l'antica origine di questo uso, divenuto tanto comune nei mosaici del bizantinismo degli ultimi tempi (nelle miniature bizantine dello stesso tempo è invece abbastanza raro).

[2] La figura ritorna nelle due scene rappresentanti la costruzione della torre di Babele. Del resto, in questo ciclo non appare la Divinità in persona.

[3] Secondo lo SPRINGER (pp. 674 e 686), Dio è figurato giovane imberbe anche nel pseudo-Cadmon; della figura di ragazzo dell'avorio di Berlino abbiamo già parlato. In ambedue questi casi deve ritenersi che si tratti di una tradizione molto antica o di una imitazione diretta.

[4] Nel Menologio dell'imperatore Basilio II (Vat., n. 1613, p. 205), il Cristo, che appare al santo vescovo Pietro d'Alessandria prima della sua decapitazione, è affatto eccezionalmente rappresentato come un ragazzo. Qui la sua presenza può dipendere espressamente dalla leggenda.

[5] Vedi UNGER, *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst* (in ERSCH U. GRUBER, *Real-Encyclopaedie*, sez. I, parte 84, p. 465).

[6] Già nel codice di Parigi n. 923, fol. 40 r. (sec. IX), si trova Dio col tipo di Abramo, un vecchio dalla barba grigia, e così pure nel bel codice di Parigi n. 64, fol. 158 v. (sec. x). Sì nell'uno che nell'altro, Cristo siede al suo lato (*ed era il Verbo presso Dio*); in quest'ultimo, anche il Dio Padre ha la croce nel nimbo. Nel battistero di San Marco (sec. XIV) l'identificazione delle due persone è tanto spinta, che il vecchissimo Dio Padre con la barba ed i lunghi capelli grigi non solo ha il nimbo crocigero, ma anche la segnatura di Cristo IC XC. Poi abbiamo trovato il Creatore in figura di vecchio nel codice di Parigi n. 543 del secolo XII. Spesso è rappresentato come « il vecchio dei giorni », e nel *klimax* Vaticano tiene perfino in grembo Cristo pargoletto. È anche notevole la presenza di Dio in figura di vecchio nel Salterio Vaticano (Palat. n. 381), nella scena in cui Mosè riceve le tavole delle leggi. Finalmente si trova questo tipo nei due codici Vaticani di Giobbe, del secolo XIII, e nel Salterio della biblioteca Vaticana n. 1927, dove, nel fol. 234 v., mostrasi una composizione degna di nota: Dio Padre siede solo nel mezzo su un trono; il trono accanto è occupato da un libro (il Vangelo) e da una croce; in un semicerchio subito appresso dodici seggi rossi (i dodici apostoli); di sotto, alcune figure in atto di adorazione. La scena si riferisce al salmo 121: ὅτι | ἐκεῖ ἐκάθισαν θρόνοι | εἰς κρίσιν, θρόνοι ἐπὶ | οἶκον | Δαυΐδ.

Digitized by Google

Bisogna notare che questa influenza delle forme dell'antica arte cristiana, la quale si manifesta nelle rappresentazioni della Genesi in Venezia (sebbene qui non si tratti forse che di un caso determinato dalla scelta dei modelli), non è per nulla sola ed isolata nell'arte bizantina dell'ultimo periodo. Il Kondakoff ha il merito di avere osservato la continuazione dell'antico stile nelle illustrazioni de' Salteri popolari dei secoli IX e X (il Salterio di Kloudoff a Mosca e il Salterio n. 20 a Parigi). Stando così le cose, sarebbe di non poca importanza il trovare i continuatori di quest' influenza dal X al XIII secolo. Nè ciò è impossibile, giacchè la medesima tendenza alle figure giovanili e di proporzioni corte si trova, non solo nelle illustrazioni de' Salteri popolari (principalmente de' più antichi, come il Salterio di Kloudoff e quello di Parigi n. 20, del secolo IX e X) e nell'avorio di Berlino, ma anche in miniature di libri dell'Antico Testamento, per esempio in quelle della storia di Giuseppe del Gregorio di Parigi, n. 510, negli ottateuchi e nel *Commentario di Giobbe.* Se però in questi casi si tratti veramente di un legame storico, sarà più prudente il lasciar giudicare dopo un più maturo esame.

Volendo riassumere brevemente i risultati delle nostre indagini, se ne dovrebbero trarre le seguenti conclusioni:

Nelle rappresentazioni di scene della creazione, del paradiso e della vita de' primi uomini appartenenti all'ultimo periodo dell'arte bizantina, si trovano varie redazioni che dividono le serie di composizioni in diversi gruppi.

I mosaici di Venezia formano un gruppo a sè, il quale presenta alcune analogie con altri cicli di rappresentazioni dell'ultimo periodo dell'arte bizantina soltanto nelle composizioni che, per essere tradizionali, divennero canoniche.

Tanto più chiara apparisce invece l'analogia non solo dei mosaici del battistero di Firenze, ma ben anche degli affreschi di Assisi, provenienti dalla scuola di Cimabue, con le serie di mosaici bizantini, o almeno bizantineggianti, di Palermo e di Monreale. Per qualche rispetto, appartiene a questo gruppo anche il paliotto di Salerno.

Dell'importanza di questa redazione abbiamo però anche altre prove; e troviamo, per esempio, la prima scena della Creazione, il Dio che siede sul globo terrestre, e quella in cui Adamo ed Eva si nascondono, anche nella croce di San Giovanni in Laterano.

Il chiarissimo comm. De Rossi ha richiamato la mia attenzione su una serie di importantissimi affreschi rappresentanti scene della Genesi a San Pietro di Ferentillo (fra Terni e Spoleto), che egli, per motivi stilistici e storici e paleografici, pone fra l'VIII e il X secolo. Anche qui la composizione rappresentante la creazione d'Adamo è quasi identica a quella di Monreale. Come in quella, Dio sta a sinistra seduto sul globo terrestre, e Adamo giace a terra innanzi a lui; e si vede perfino il raggio, *spiraculum vitae,* che va dalla bocca di Dio a quella dell'uomo.[1]

Senonchè per noi è più importante l'avorio del museo di Berlino, della prima epoca bizantina, nel quale si dovrebbe vedere conservato il prototipo di questo gruppo. Secondo il Westwood (*Fictile Ivories*), esso sarebbe un lavoro italiano del X secolo. Ma tanto questa asserzione, quanto la precedente, non sono ancora accertate. Se però è lecito trarre una conclusione dalle proporzioni molto piccole e dalle fattezze infantili, non solo del Creatore, ma anche del primo uomo e degli angeli, come pure dallo stile e dal modo di trattare le figure, che sono straordinariamente rotonde, è fuor di dubbio che qui si devono vedere delle copie, i cui modelli devono trovarsi in un'età più antica, cioè nella primitiva arte cristiana. Se questa probabilissima ipotesi fosse confermata, allora certo si sarebbe fatto un passo importante verso lo scioglimento della questione sull'origine delle illustrazioni bibliche del medio evo.

[1] Questi importanti monumenti dell'arte italiana del medio evo mi furono comunicati dall'illustre erudito quando io aveva consegnato alla redazione dell'*Archivio* la parte precedente di questo mio studio. Pur troppo delle fotografie mancano le prime e più importanti. Tuttavia la riproduzione pubblicata dal comm. De Rossi nel suo *Bollettino di Archeologia cristiana* del 1879 è pienamente sufficiente a chiarire la mia tesi. Anche il fatto che il Creatore è figurato imberbe accenna a modelli più antichi. Secondo quanto mi comunicò a voce il signor De Rossi, nella scena della creazione d'Eva, questa esce dal fianco dell'uomo.

Digitized by Google

Un terzo gruppo è quello formato dalle miniature della Bibbia Laurenziana e dagli ottateuchi Vaticani. A questo gruppo devono ancora aggiungersi parecchie miniature rappresentanti scene della Genesi, che si trovano sparse in vari manoscritti. [1]

Finalmente il Manuale greco di pittura forma un ultimo gruppo, il quale però, anche nei particolari, ha una certa analogia con rappresentazioni più antiche. (Vedasi, per esempio, la posizione del serpente nella tentazione di Eva, l'angelo nella cacciata e Caino ed Abele che lavorano). Senonchè d'altra parte vi sono anche grandi diversità, come nelle scene del parto e in quelle del sacrifizio.

In questi gruppi si trovano alcune composizioni comuni a tutti o alla maggior parte di essi, ond'esse debbonsi considerare come tradizionali. Tali sono la *Creazione di Adamo e d'Eva*, il *Peccato originale*, la *Cacciata* e il *Primo lavoro*, e, in seconda linea, il *Sacrifizio* e l'*Uccisione d'Abele*. Per le due prime composizioni v'era, nell'arte bizantina, la scelta fra due tipi, frequenti sì l'uno che l'altro.

È però assai degno di nota il ritrovare le stesse composizioni (eccettuate in parte le due ultime) anche nell'arte occidentale, nella carolingia e nell'italiana, e veramente collo stesso valore tradizionale. Le medesime sono anche fra le più importanti dell'arte cristiana. E non solo per questi, ma anche per altri motivi che dirò subito, propendo a credere che, nella questione sull'origine di esse, si debba pensare, non ad un'influenza accidentale dell'arte bizantina dell'ultimo periodo, ma ad una tradizione comune e molto più antica. Però l'antica arte cristiana conosceva fra le composizioni accennate soltanto quella del *Peccato originale*, e nella Genesi di Vienna troviamo quella della *Cacciata*, che nella forma si scosta alquanto dalla tradizione.

La nostra asserzione può essere comprovata anche indirettamente, osservando, cioè, che queste composizioni ricorrono eziandio nell'avorio di Berlino e nei mosaici di San Marco, dei quali, come abbiamo veduto, deve cercarsi l'origine in modelli appartenenti pure al V o al VI secolo.

Resterebbe ancora a dimostrare se queste composizioni, per se stesse senza dubbio molto antiche, si siano veramente conservate dai più remoti tempi anche nell'Occidente. Pur troppo il materiale di cui possiamo disporre è straordinariamente povero. Nel Pentateuco di Asburnham mancano (stando sempre allo Springer) la rappresentazione della creazione degli uomini e quella del peccato originale. Al contrario, e ciò non è di poca importanza, si trovano, per esempio, nelle illustrazioni bibliche dell'epoca carolingia le rappresentazioni di Eva come madre (mentre invece Adamo è figurato nell'atto di arare il campo, guidando un paio di buoi).

Siccome però già nelle più antiche miniature dell'arte carolingia vediamo le stesse composizioni tradizionali (e, nei monumenti conservatici, esse in generale si trovano nelle rappresentazioni bizantine di epoca alquanto posteriore) e vi riscontriamo anche nelle particolarità alcune differenze veramente caratteristiche, le quali fanno escludere un'influenza diretta dall'Oriente, è certo che ciò conferisce al mio asserto per lo meno una grande probabilità.

La prova di fatto che l'arte carolingia, almeno per quanto riguarda lo stile, attinse molto dall'arte qual'essa era prima delle emigrazioni dei popoli, ci viene dal più antico codice Vaticano del Virgilio (n. 3225 del catalogo), in cui per parecchi rispetti vediamo il preludio, non solo dell'arte medievale in generale, ma anche dello stile proprio dell'arte carolingia. Si confrontino, ad esempio, i fondi cangianti, i quali nell'arte bizantina dell'ultimo periodo ricorrono solo molto raramente e inoltre come imitazione diretta (p. e., cod. Parig. n. 139). Nei colori, il minio ha la prevalenza sul cinabro, come nelle miniature carolingie, e addirittura meravigliosa è l'analogia nel modo di riprodurre gli alberi e specialmente nel disegnare le navi.

Per tutti questi motivi, io credo di potere con pieno diritto cercare l'origine delle suddette composizioni tradizionali nel periodo del fiore dell'arte, all'incirca nel secolo V. È ben vero però che esse alla perfine sorsero nell'impero romano orientale.

[1] Oltre a quelli già nominati, cito la *Storia universale* di COSTANTINO MANASSE nella traduzione slava, della metà del secolo XIV, che si trova nella biblioteca Vaticana (slavo, 2). La creazione d'Eva e la cacciata dal paradiso sono qui rappresentate nel modo tradizionale. È interessante l'osservare, che nella scena del peccato originale ricorre il motivo dell'Hermeneia, cioè il serpente che seduce Eva parlandole all'orecchio.

Digitized by Google

Lo studio che qui ho pubblicato si limita a trattare i mosaici della prima divisione dell'atrio di San Marco. Esso però non è che una parte di una più vasta ricerca, che sarà presto pubblicata, su tutti questi mosaici. Ne darò qui tuttavia i risultati generali.

Tra le rappresentazioni di scene dei due primi libri di Mosè, troviamo ancora come tradizionali, oltre alle già nominate, le seguenti: la *Visita degli angeli ad Abramo,* il *Sacrifizio d'Isacco,* il *Roveto ardente,* lo *Sterminio degli Egiziani,* e *Mosè che riceve sul Sinai le tavole delle leggi.* Vi si può aggiungere anche il *Sogno di Giacobbe.* La più interessante è senza dubbio la penultima, prima di tutto perchè è straordinariamente complicata, e in secondo luogo perchè si può risalire nella tradizione di essa fino ai rilievi dei sarcofagi.

Ciò non di meno l'analogia delle scene bibliche dell'arte medievale non si limita punto a queste composizioni tipiche. Anche nel seguito del grande ciclo di San Marco, confrontando le varie serie di rappresentazioni delle scene, si scorge, sebbene non molto distintamente, una generale analogia, la quale accenna ad una certa affinità d'origine. In singoli casi però si può anche dimostrare che gli artisti hanno seguito antichi esemplari. È chiaro, per esempio, che alcune scene degli ottateuchi sono copiate dal Cosmas. Per questo rispetto sono di particolare importanza le rappresentazioni della storia di Giuseppe, nelle quali il nesso appare con maggiore evidenza, e le scene della fine del medio evo si ricongiungono perfino colla Genesi di Vienna e coi rilievi sulla cattedra vescovile di Ravenna.

Tutto quanto si è detto dimostra la grande importanza delle antichissime redazioni per l'arte posteriore. Esse formano, in realtà, la fonte, alla quale nei tempi seguenti si attinse per secoli e secoli, in maggiore o minore proporzione e più o meno direttamente, e nella maggior parte dei casi, senza dubbio, con una quantità di intermediari. Però i mosaici di Venezia ci dànno un esempio sorprendente della fedeltà con la quale talora gli artisti seguivano gli antichi esemplari, giacchè ne possediamo uno originale appartenente propriamente al tempo in cui sorse questa redazione (V o VI secolo), nella Bibbia Cottoniana del British museum. Questo fatto viene ad acquistare un valore più grande da ciò, che, cioè, le illustrazioni della Bibbia Cottoniana sono, come abbiamo già detto, quasi del tutto rovinate, e che quindi troviamo nei mosaici di Venezia un valido aiuto per lo studio e per la ricostruzione di questi inestimabili monumenti dell'antica arte bizantina, che ora, meno poche tracce, sono quasi interamente scomparsi. Ed è propriamente su tale base che si devono nuovamente studiare queste miniature; il che però non si può fare che in Inghilterra, sul posto in cui si trovano. Qui dobbiamo contentarci di completare e rettificare le riproduzioni che si hanno dei frammenti di esse.

Del resto, la scelta di esemplari antichissimi, nei casi in cui non s'era legati dalla tradizione, appare come un tratto caratteristico dell'ultimo periodo dell'arte bizantina. Che questa tendenza retrospettiva si noti in ispecial modo a Venezia, è molto naturale, giacchè la chiesa di San Marco fu adornata in gran parte col bottino di opere d'arte antiche prese da molti paesi.

Tuttavia i mosaici di San Marco non si dimostrano punto copie fedeli degli antichi esemplari, ma ne sono piuttosto libere imitazioni. E specialmente lo stile – vera espressione del secolo XIII – è affatto differente. L'unico fattore che abbia modificato il gusto dell'ultimo periodo dell'arte bizantina è la propensione che si trova nell'antica arte cristiana per le figure giovanili e di corte proporzioni e che si può osservare specialmente nelle figure del Creatore e de' primi uomini. Nè questo fenomeno è affatto isolato, ma si può osservare in generale nelle illustrazioni bizantine dell'antico Testamento, principalmente nei Salteri popolari (e più chiaramente di tutti nei più antichi, cioè in quello di Kloudoff e in quello di Parigi n. 20). Ne segue che lo stile dell'antica arte cristiana non cessò da un momento all'altro, giacchè se ne possono seguire le tracce fino nell'ultimo periodo dell'arte medievale.

Anche ammettendo che tutto il ciclo de' mosaici provenga direttamente da artisti veneziani, tuttavia, e per lo spirito e per lo stile, dobbiamo assegnare per lo meno la prima metà di essi all'arte bizantina, e queste rappresentazioni, che relativamente sono opere eccellenti, segnano in certo modo un rifiorire su suolo straniero dell'arte bizantina ormai priva di patria.

Del resto, non si può dire che questi mosaici, lavorati a scopo di decorazione, stieno isolati fra gli altri della chiesa di San Marco. Al contrario, non solo nell'interno della chiesa, ma anche nella

Digitized by Google

cappella Zen e nella facciata si possono osservare dei mosaici, oggi in parte distrutti, i quali mostrano un'affinità di stile o con la prima o con la seconda parte di quelli dell'atrio. Vi sono anche parecchi altri segni che dimostrano che nel secolo XIII la decorazione della basilica fu fatta in proporzioni straordinariamente ampie e che i mosaici dell'atrio non erano che una parte di questa grandiosa opera decorativa, la quale, continuata anche nel secolo XIV, ebbe per scopo speciale di adornare come si conveniva la facciata e l'atrio stesso.

È certo che questa serie di rappresentazioni deve essere di non lieve importanza per il nostro concetto sullo sviluppo dell'arte bizantina, perchè essa è tale da mitigare notevolmente lo sprezzo con cui, in questi tempi così fatali per il greco impero, si è soliti considerarla. È bensì vero che la vita artistica, la serena concezione e il libero movimento dell'anima di un artista che crea son già da lungo tempo soffocati sotto la maschera dello schematismo. Ma rimane sempre una attitudine al creare congiunta con una disciplina artistica, che, per lo meno, combatte decisamente la taccia di assoluta rozzezza.

Di solito si propende a porre il principio della decadenza dell'arte bizantina verso la fine del secolo XI, nè si può negare a questo giudizio una grande verità. Però in questo caso i confini sono tanto poco determinati, che ancora nel secolo XII vediamo opere eccellenti, prima fra tutte il bel codice di Parigi n. 550. I colossali lavori in mosaico in Sicilia appartengono appunto a questo secolo. Per tal modo i mosaici di Venezia formano necessariamente un gradino di mezzo fra gli anteriori e quelli della basilica Kahrié-Djamissi in Costantinopoli, del principio del secolo XIV, i quali, mostrando per l'ultima volta l'arte bizantina arrivata a una notevole altezza, conducono alla lor volta con progressiva continuità ai mosaici del battistero di Venezia, della metà del secolo XIV. Ed è questa una serie di produzioni che, per lo meno, richiama la nostra attenzione, sebbene la vera forza di esse non consista che nello spirito conservativo, nell'abilità dell'esecuzione e nella produttività quantitativa. Si potrebbe perfino dimostrare che non mancano tendenze positive, come, per esempio, il perfezionamento iconografico delle scene della Passione ed alcune innovazioni stilistiche e naturalistiche. Ma una tale dimostrazione ci allontanerebbe troppo dal nostro argomento.

In questo tempo cominciavano nella Toscana a spiegare la loro attività un Niccolò Pisano e un Cimabue. Anche in questi si manifestano ancora delle tendenze retrospettive. Senonchè ormai lo spirito conservativo non era più l'unica salvezza contro la barbarie. E sotto le forme prese dall'arte antica ferveva una nuova forza creatrice, che aprì ampia la via al più perfetto sviluppo dell'arte cristiana.

J. J. TIKKANEN

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI

DOCUMENTI INEDITI SULLA BASILICA LORETANA

(Continuazione, V. fascicolo precedente)

XIX.

1471 marzo 31.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Reformationes, 1471,* cc. 27ᵃ a 28ᵇ.

Il Consiglio comunale di Recanati sceglie dodici commissari, tre per ogni quartiere della città, i quali, insieme con ser Battista Lunari, depositario della cassa degli introiti dell'indulgenza concessa dal pontefice, veglino affinchè gli introiti sieno devoluti unicamente alla costruzione della Basilica; a questi commissari è data la più ampia facoltà di far tutte le spese necessarie per la costruzione; essi devono però registrare le entrate e le uscite in apposito libro, e rifondere con le loro proprie sostanze qualunque manco di cassa.

¶ die vltimo martij (1472).

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et ducentorum de populo Communis et populi ciuitatis Racaneti more solito congregato, In quo fuit propositum quid videbatur dicto consilio reformare super hanc propositam.

Cum per S. D. N. ad preces istius civitatis fuerit concessa indulgentia in eccᵃ Sᵗᵉ Mᵉ et Communi fuerit facta commissio retinendi vnam clauem Introitus dicte Indulgentie cum effectu vadat In dicta fabrica quid igitur fiendum per comune ut predicta exequantur pro honore dei et Virginis Mᵉ et interesse dicte fabrice.

Super qua quidem proposita et contentis In ea et dependentibus ab eadem habito superinde Consilio Ser Tome ser Gabrielis: Marini perJacobi, Ser Jacobi magistri Petrutii et baptiste Jacobi Tandem per M. d. P. fuit super dicta proposita conclusum et reformatum prout Infra apparet, videlicet:

Quod ad laudem dei omnipotentis et Virginis marie matris eius de Laureto et vt introitus dicte Indulgentie per S. D. N. concesse in dicta ecclesia vadat In fabrica dicte ecclesie ut bulle dictant et non In alium vsum ad tollendum omnem materiam suspitionis et scandali et pro honore communis nostri deputentur vigore presentis consilij tres cives per Qⁿ qui una cum domino baptista lunario [1] cui clauis dicte capse iam consignata fuit assistant quando capsa predicta aperitur et ita et taliter se gerant et prouideant quod Introitus predicti vadant in dicta fabrica et non alio: super quo illam potestatem predicti habeant omnia faciendi gerendi et exequutioni mandandi quam habet presens consilium ducentorum et de omni Introitu et expensa dicte fabrice faciant facere vnum librum qui sit penes ipsos ita quod omni tempore et in omni loco possint docere de Introitu et exitu predicte. [2] Et si dicti Ciues In predictis essent negligentes in preiudicium dicte fabrice teneantur ad Interesse fabrice predicte de eorum proprio refundere. Et predicti et quilibet ipsorum pro predictis per comune conseruentur Indemnes Et in occurrentijs si eis videretur recurrere ad d. p. et consilium ducentorum possint pro fauore et executione rerum predictarum.

Quod quidem confirmatum fuit per consiliarios xxxj quorum fabe albe reperte fuerunt in bussula vna nigra in contrarium.

Reservato quod si predicta essent contra formam alicuius statuti careat omni vigore.

Post que immediate M. d. P. ad predicta elegerunt:

Petrutium Cruciani Baptistam Jacobi Venereum Fabiani	de Q. S. M. [3]
Antonium Sanguini Condulmarium d. Jacobi Gabrielem Silvestri	de Q. S. F. [4]
Antonium Ser Nicolai Bartolomeum Peri Lopidium d. gerardi	de Q. S. A. [5]

[1] Battista Lunari.

[2] Questo libro, che sarebbe stato preziosissimo, non esiste più nell'archivio municipale recanatese.

[3] Quartiere Santa Maria.

[4] Quartiere di San Flaviano.

[5] Quartiere di Sant'Angelo.

Digitized by Google

Marinum perJacobi
Johannem M[i] marini
perFranciscum perleopardi } de Q. S. V. [1]

XX.

1472 agosto 23.

ARCHIVIO sudd., *l. c., 1472.*

Il Consiglio comunale accorda al vescovo l'esclusivo diritto di acquistare per le fornaci della fabbrica della Basilica tutte le legna tagliate avanzate dalla costruzione del porto di Recanati, e, dietro petizione dello stesso vescovo, delibera di vendere i muli del comune destinati al trasporto dei materiali, comperando invece sei paia di buoi.

die 23 Augusti 1472.

Consilio M. d. P. Antianorum xxiiij[or] et cc[orum] de populo Communis et hominum Ciuitatis Racanati more solito congregato In quo fuit propositum quid videbatur dicto consilio reformare super has propositas. videlicet:

Primo dominus Episcopus Racanatensis petit sibi vendi pretio uel compenso ligna remantia (*sic*) de lignis Incisis pro fabrica portus [2] pro fornacibus pro fabrica S. M de Laureto.

Secundo petit prefatus dominus Episcopus quod ipse est Consultus quod magis conduceret fabrice S. M[e] retinere bubalos quam mulos: si videretur dicto consilio vendere mulos comunis et emere bubalos pro dicta fabrica et comune non soluet famulis.

Super quibus habito Consilio Consultariorum et postmodum per M. d. P. satis mature discusso super predictis tandem per M. d. P. fuit decretum et per consiliarios ad fabas comprobatum prout Infra patet videlicet:

Quod ligna remanentia de arboribus que Incise sunt et Incidentur pro fabrica portus per operarios portus vendantur d. Episcopo pro fornacibus predicte fabrice S. M[e] et non pro alio vsu pro eo pretio quo prefatis operarijs videbitur conuertendo in fabrica portus. In quibus non detur damnum sub Jam stabilita pena. Confirmatum per consiliarios Lxij quinque [in contrarium] non obstantibus.

Muli vero Communis designati ad fabricam S. M[e] vendantur per duos Ciues deputandos per d. P. et emantur sex paria bubalorum bonorum et sufficientium qui sint designati ad dictam fabricam quousque communi placebit et si quid restaret de mulis remictatur in monte Pietatis et dicti bubali non pasculent in siluis comunis nec alij bubalij sub iam constituta pena et bubali conuertantur per duos Ciues eligendos per D. P. post venditionem mulorum: Confirmatum per consiliarios Lxvj: vno in contrarium, etc.

[1] Quartiere di San Vito.

[2] Del porto di Recanati.

Post que immediate elegerunt:

Cives ad predicta:

Ser Antonium Ser Nicolai
Jacobum domini peri } ad venditionem mulorum.

Ad pacem (*sic*):

Ser barnabas Antonij	Antonium Ser nicolaj
Baptista Jacobi	Jacobum domini peri
Barnabas Ser nicolaj	Marinus perJacobi
Johannes poloni	Andreas perViti.

XXI.

1469 ottobre 6.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, *Liber siue Bastardellus* del notaio Jacopo di M° Pietruccio, c. 96[b] e segg.

Il vescovo di Recanati paga a ser Antonio di Paolo ed a ser Pietro quanto loro doveva per tutte le pietre finora fornite per la costruzione della Basilica; e poichè egli rimaneva ancora debitore di florini 39 ed 1/4, questi sono a lui dal predetto ser Antonio condonati.

die vj mensis Octobris (1469).

Actum Racanati in domibus Episcopalibus uidelicet in Camera solite residentie prefati domini Episcopi [1] supra positis et confinatis presentibus venerabilibus viris domno Francisco Nicolai Canonico Racanatensi et Vicario prefati domni Episcopi domno Marco Cole Canonico et Vicario Maceratensi et fratre Johanne ser Petri et pluribus aliis testibus etc. Supradictus R[mus] dominus domnus N. Episcopus Racanatensis et Maceratensis sponte et ex certa scientia et sine aliqua exceptione iuris vel facti quietavit et liberavit et finem et quietationem fecit Venerabili uiro domno Antonio pauli preposito ecclesie episcopatus Racanatensis suo nomine presenti et recipienti ut nepoti et coniuncte persone ac procuratori venerabilis patris domni petri gubernatoris Alme virginis beate Marie de Laureto et mihi notario infrascripto ut publice persone recipienti nomine dicti domini petri etc. de omni quantitate lapidum quam debuerat ab eis usque in hunc diem pro fabbrica ecclesie Alme Virginis supradicte etc. quia supradictus domnus Episcopus confessus fuit habuisse etc. Et dictus domnus Antonius dictis nominibus uidelicet pro se et dicto domno petro pro quo de rato promisit etc. quietavit supradictum domnum Episcopum de omni quantitate pretij occasione predicta quam deberent habere a prefato domno Episcopo etc. Et hoc ideo fecerunt quia confessi fuerunt hinc fuisse satisfactum secundum calculum rationis facte inter eos tempore festiuitatis Alme virginis in domibus dicte Ecclesie tam de predictis quam de administratione alme domus supradicte et familie facte per predictos domnum petrum et domnum Antonium supradictos uti ipsi domnus Episcopus et domnus Antonius clare asseruerunt et quia in dicto calculo remansit dom-

[1] Nicolò delle Aste.

Digitized by Google

nus predictus uti sua D[1] asseruit debitor eisdem domno petro et domno Antonio in quantitate xxxviiij florenorum et vnius quarti Ideo idem domnus Antonius nominibus quibus supra predictos xxxviiij florenos et vnum quartum condonauit et remisit prefato domino et ecclesie predicte etc. Et de supradicta administratione supredicte domus et omnium que obuenerint ad manus predictorum quo modocumque et qualitercumque de bonis et rebus et pecunia etc.[2] usque in hunc presentem diem supradicto domno dictis nominibus sumpti et recepti et mihi notario predicto ut publice persone recipienti ut supra fecit finem et quietationem cum pacto de ulterius non petendo etc. et hoc quia confessus fuit ut supra dictum est fuisse sibi per eos redditam bonam rationem cum integra reliquorum remuneratione etc. libberans eos per Aquilianam stipulationem etc. Renuntiauit etc. omnj modo etc.

XXII.

1470 novembre 29.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 63[b] e segg.

Giovanni Alberti da Montagrino, maestro muratore, riceve dal vescovo 443 ducati d'oro in pagamento del lavoro finora prestato da lui e da' suoi soci nella Basilica.

die xxviiij[a] novembris (1470). Actum Racanati in supradicta camera supradictj R[mi] domini domni F.[3] Episcopi parentinj Apostolici Administratoris Ecclesiarum Racanatensis et Maceratensis presentibus Spectabili et famoso legum doctore domino Johanne de Ginebris de Spoleto honorando Judice et collaterali presentis domini potestatis Ciuitatis Racanati et Johanne andrea de Tarzago[4] familiare prefati domini Administratoris testibus etc. Magister Johannes Alberti de Montagrino murator[5] sponte et ex certa scientia fecit pro se et nomine omnium suorum sotiorum Muratorum pro quibus de rato promisit etc. supradicto R[mo] domno Administratori de omni et toto eo quod ipse magister et dicti sui sotij habere et recipere deberent a dicto domno de eorum mercede et salario pro toto tempore quo laboraverunt in fabrica ecclesie beate Marie de laureto vsque in hunc diem hodiernum. Et hoc ideo fecit quia sponte et ex certa scientia confessus et contentus fuit ac recognouit habuisse et recepisse eorum mercedem de dicto opere computatis quadringentis quatraginta tribus ducatis aurj quos recepit in nostra presentia in anfolsinis de auro et ducatis de auro venetis et in carlenis papalibus ad rationem tamen ducatorum aurj venetorum etc. renuntiauit etc. promisit etc. sub obligatione suorum bonorum etc.

[1] *Dominatio.*

[2] In margine, di mano dello stesso ser Jacopo di m° Pietruccio, si trova scritto: *d. b. e. r. c. p. c.*

[3] *Francisci Morosini.*

[4] *et simone*, parole cancellate.

[5] *murator*, in margine, della stessa mano del testo. Segue una cancellatura indecifrabile.

XXIII.

1472 gennaio 15.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 9[b].

Ser Roberto di Giovanni de Pilis da Fano, nipote e procuratore di Andrea de Pilis, vescovo di Racenati, fa quietanza a ser Ciriaco Ottaviani di Montecassiano di 43 ducati pagati a mastro Marino da Venezia, ingegnere della fabbrica, per parte di sua mercede.

Die xv mensis Januarij (1472). Actum Racanati in domibus Episcopalibus positis in Q. S. F.[1] iuxta res Episcopatus vndique; presentibus venerabili viro domno Johanne bracci presbitero Racanatensi, constantino filio meo et[2] et Macthia Andree de parenzo clerico sacristhie Racanatensis testibus etc. Spectabilis et generosus vir Rubertus domini Johannis de pilis de Fano nepos et generalis[3] procurator R[mi] in christo patris et domini domni A.[4] dei gratia dig[mj] Episcopi Racanatensis et Maceratensis prout de suo mandato constat manu domini Jacobi Quentinati etc. quietauit Ser chriacum (*sic*) optauianj de Monte pro se et suis heredibus recipientem de Quatraginta tribus ducatis monete quos dictus ser chriacus soluere tenebatur pro resto et vltimo jdest[5] pretij domus et bonorum sibj venditorum de bonis que fuerunt olim Antonij francisci de dicto Monte quondam socerij dicti Antonij, prout de dicta venditione latius constat manu mej notarij etc. libberans et absoluens etc. declarato quod in isto ultimo pagamento ultra dictos 43 ducatos compensantur et deducuntur et admictuntur[6] dicto Ser chriaco illi xxvij ducati quj diffalcarj debebant ut latius in ipso instrumento venditionis continetur etc. Et hoc ideo fecit supradictus Rubertus quia dictus Ser chriacus de mandato dicti Rubertj dicto nomine in nostra presentia[7] dictos 43 ducatos soluit Magistro Marino de Venetijs generali magistro et Ingenjerio fabbrice Alme ecclesie beate Marie de laureto pro parte solutionis sue mercedis[8] etc. promisit etc. Jurauit etc.

[1] *Quarterio Sancti Flaviani.*

[2] Segue una parola coperta da una macchia d'inchiostro e indecifrabile.

[3] *et generalis*, in margine, di mano dello stesso notaio.

[4] *Andree.*

[5] Segue la parola *ducentorum* cancellata.

[6] Seguono le parole *illi XX* cancellate.

[7] Segue la parola *de* cancellata.

[8] In margine, di mano dello stesso ser Jacopo: *p p. s. s. m.*

Digitized by Google

XXIIII.

1473 dicembre 7.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 98[b] e segg.

Antonio di ser Giovanni Francesco da Recanati vende per 43 ducati a Marino di Marco da Venezia, mastro della fabbrica della Basilica, un pezzo di terreno nel territorio di Recanati.

Die vij° mensis decembris (1473). Actum Racanati ante Ecclesiam Episcopatus cuj vndique sunt res ecclesie predicte etc. presentibus domno leonardo Antonij canonico Racanatensi et Magio (*sic*) Jacobi Mecolj de Racanato testibus etc. Antonius Ser Johannis Francisci de Racanato sponte et certa scientia per se et suos heredes dedit vendidit et tradidit Jure proprio et in perpetuum pure libere et absolute magistro Marino Marci de Venetijs magistro Alme fabrice glorio[me] Virginis Marie de Laureto presenti et ementi pro se et suis heredibus vnam petiam terre positam in territorio Racanati in contrata que vulgariter dicitur Lecoste de Impuccio (*sic*) [1] iuxta res Bartholomei patriposte de Racanato res peri de Mediolano hospitatoris in villa Sancte Marie de Laureto et viam a capite. Ad habendum tenendum et possidendum etc. et cum omnj jure et actione etc. pro pretio Quatraginta octo ducatorum monete ad rationem xL bononenorum pro ducato de quibus prefatus emptor per se et suos heredes promisit dicto venditorj pro se et suis heredibus recipienti dimidiam dicti pretij ipsi venditori uel dictis suis heredibus soluere hinc ad festum Resurrectionis domini nostrj yhesu xpi proxime futurj (*sic*) et Reliquam dimidiam hinc ad festum S[te] Marie de mense Septembris proxime futurj: pro quibus solvendis voluit se posse conueniri in curia civitatis Ancone Venetiarum et vbique locorum etc. renuntiavit priuilegio fori etc. sub poena dupli et obligatione suorum bonorum etc. Quam rem venditam dictus venditor constituit possidere etc. et ipsam rem tam in proprietate quam in possessione promisit ipsi emptorj recipienti ut supra contra omnem personam legitime defendere etc. juravit etc. sub pena dupli etc. pro quibus obligavit eidem emptorj ut supra recipienti omnia et singula sua bona presentia et futura etc.

XXV.

1474 dicembre 13.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 179[a] e segg.

Quietanza di Antonio di ser Giovanni Francesco da Recanati a mastro Marino di Marco, per il prezzo del pezzo di terreno vendutogli.

Die xiij[a] mensis decembris (1474). Actum Rachanati ante domum Nicolai Antonij Brunnorj de Racanato positam in Q. S. A. [1] iuxta res heredum pierlaurentij Ludouici de Racanato plateam Comunis et alios fines presentibus Blasio gentilis et Johanne perj Cicarellj de Racanato testibus etc. Antonius ser Johannis Francisci de Racanato sponte fecit finem et quietationem et pactum de ulterius non petendo Magistro Marino de Venetijs magistro Ingengerio (*sic*) favrice ecclesie gloriosissime Virginis Marie de Laureto presenti et recipienti pro se et suis heredibus de quatraginta octo ducatis monete quos dictus Antonius habere debebat a dicto m° Marino pro pretio vnius vnius [2] campi siue petie terre prout latius patet manu mej notarij etc. liberans et absoluens etc. Et hoc ideo fecit quia sponte confessus et contentus fuit habuisse et recepisse a dicto m° Marino dictos 48 ducatos monete etc. ibidem presente et interrogante etc. Renuntiauit etc. promisit etc. juravit sub pena dupli etc.

[1] Presso Loreto.

XXVI.

1475 settembre 27.

ARCHIVIO sudd., *Registro di testamenti* a rogito del notaio Jacopo di mastro Pietruccio, c. 1475 (524).

Testamento della gentildonna Elena d'Ungheria, la quale sceglie la sua sepoltura nella Basilica loretana, ed istituisce la chiesa stessa sua erede universale.

In dei nomine amen. Anno eiusdem circumcisionis Millesimo cccc° Lxxv Indictione viij[a] tempore domini nostri, domini Sixti diuina prouidentia pape Quarti, die uero xxvij[a] mensis Septembris.

Domina Elena filia olim blasij de [3] partibus vngarie habitatrix ciuitatis Esij et uxor olim Pauli de vngaria, et quondam habitatrix (*sic*) dicte ciuitatis Esij et soror sobrina et heres quondam petri et valentis de dictis partibus vngarie et similiter olim habitatorum ejusdem ciuitatis, sana per gratiam yhesu christi mente sensu et corpore, timens diuinum judicium et periculum mortis, et nolens decedere intestata ne de suis bonis aliqua discordia oriatur de dictis suis bonis dispositionem per presens nuncupatiuum testamentum sine scriptis in hunc modum facere procurauit et fecit videlicet [4]

In primis quidem reliquit pro mortuorio et nomine testamenti secundum consuetudinem Racanati duos solidos denariorum IL (*sic*). Item reliquit pro maleablatis incertis. v. solidos denariorum.

Item elegit eius sepulturam apud ecclesiam glorio[me] Virginis Marie de laureto.

Item reliquit amore dej pro maritagio vnius puelle ducatos viginti monete. [5]

[1] *Quarterio Sancti Angeli.*

[2] *unius* ripetuto due volte.

[3] Segue la parola *ongaria* cancellata.

[4] Segue una riga in bianco.

[5] Segue una riga in bianco.

Digitized by Google

Ad que omnia et singula soluenda et distribuenda venerabilem virum domnum georgium de vngaria cappellanum supra dicte Alme ecclesie sobrinum ipsius testatricis[1] suum fideycomissarium reliquit et fecit.[2]

In omnibus autem alijs suis bonis mobilibus et immobilibus Juribus et actionibus presentibus et futuris vbicumque sunt et inuenirj possunt supradictam ecclesiam gloriosissime virginis Marie yhesu xpi pie matris de laureto et eius Amplam fabricam sibi heredem instituit vniuersalem pro anima sua et supradictorum olim maritj et fratrum a quibus quidem peri et valentis[3] eius fratribus dicta domina dixit et in veritatis verbo asseruit se abuisse sexcentos ducatos monete et ipsi domine in sua conscientia dicti olim suj fratres imposuerunt mandauerunt relinquerunt et ordinauerunt, quod si ipsa domina decederet sine filijs deberet dictam denariorum summam uel res mobiles et immobiles quas de dicta[4] summa denariorum emeret deberet relinquere seu donare pro animabus ipsorum supradicte ecclesie sancte M^e^ de laureto, et ita dicta domina eis facere promisit et per consequens volens se dicta domina a dicto fideycomisso et a dicta promissione se exonerare[5] et obseruare[6] per presens nuncupatiuum testamentum ut supra dicitur sine scriptis obseruat pro salute animarum supradictorum eius fratrum et exonerationem conscientie ipsius testatricis.

Et hanc suam vltimam[7] dicta testatrix asseruit esse uelle, quam valere voluit Jure testamenti, quod si jure testamenti non valeret, uel non valebit saltem ualere uoluit jure codicillorum uel alterius cuiuscumque uoluntatis melius ualere poterit, cassans irritans et annullans omne aliud eius testamentum codicillum uel aliam quamcumque eius uoluntatem per ipsam hactenus factam uel factum, quibus omnibus uoluit presens testamentum preualere [et] plenam tenere roboris firmitatem. Actum Racanati in domibus episcopalibus quibus vndique sunt res Episcopatus et vie comunis presentibus venerabilibus viris domno Antonio Crutiani domno Marino Augustinj, domno Bartholomeo Antonij, cannonicis (*sic*) Racanatensibus domno Antonio Constantinj presbitero Racanatensi, Monaldo Johannis, Antonio Ser Johannis, piernicolao filio meo et clemente Barnabutij de Racanato testibus, ad predicta vocatis et a dicta testatrice rogatis.

Et ego Jacobus magistrj petrutij de Racanato publicus Apostolice et Imperialj auctoritatibus notarius et Judex ordinarius, predictis interfuj et ea a dicta testatrice rogatus scribere scripsi et publicauj signumque meum apposuj consuetum.

(*Segno del tabellionato*).

[1] Segue una cancellatura.

[2] Seguono due righe in bianco.

[3] Una cancellatura.

[4] Segue la parola *denariorum* cancellata.

[5] *exhonerare* poi corretto in *exonerare*.

[6] *maxime obseruat cum iam sit in etate constituta quod nullus*, tratto cancellato.

[7] Sottintendi *voluntatem*.

XXVII.

Iscrizione scolpita in un marmo scavato a Fano.[1]

MCCCCLXXVI. Joannes Tonsus Pontifex fani divae Mariae porticum dedit. Opus Marini Jadrini Veneti architecti aedis Beatae Mariae in Laureto.

XXVIII.

1477 novembre 19.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Reformationes Senatus Recanati, 1477*, cc. 75^b^ e 76^a^.

Disposizioni del Comune sul taglio della legna.

xviiij novembris (1477).

Consilio M. D. priorum Antianorum xx^or^ et Ducentorum de populo Communis et hominum ciuitatis Rachaneti solito more congresso et Cohadunato Prepositum fuit: Quid videbatur reformare super has propositas:

Primo. Quid agendum In futurum super deguastatione Silue Laureti Communis et lignis que inciduntur pro fornacibus fabrice tam Sancte M^e^, quam R^mi^ D. Car^lis^[2] in grauem Iacturam et exitiale damnum Communitatis.

. . . . . .

Super prima requiratur et Inuestigetur totis uiribus vt habeantur si quj incidere presumpserunt In prenominatis siluis ligna viridia etiam contra formam reformationum super Inde loquentium Et aut qui Inciserint pro fabrica prefate Ste Marie aut pro fabrica Car^lis^: De facto cogantur penam soluere iuxta ipsarum Reformationum tenorem Ligna uero Incisa usque in presentem diem pro predictis: ex nunc pro ipsis fabricis sint et Intelligantur concessa Exceptis lignis Incisis per quendam fabrum habitatorem ville:[3] Que quidem accipiantur per Comune et portentur per populum ad fornacem Brecce pro coquendis Lapidibus pro stratis Communis Et nihilominus penam soluat ut supra dictum est. Liceat autem Ciuibus et habitatoribus Ciuitatis et Ville fumantiam soluentibus per vnum Annum posse pro eorum usu esportare Ligna sicca de dictis siluis et similiter illis de Portu libere et Impune: obtentum per consiliarios 30. In contrarium .9. non obstantibus.

[1] Pubblicata da FERDINANDO UGHELLI, *Italia sacra*, tomo I.

[2] Anton Giacomo Venieri, detto il *Cardinal Concha*, da allora stava fabbricando il suo palazzo.

[3] Della città di Loreto.

Digitized by Google

XXIX. [1]

1477 ottobre 2.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, *Liber siue Bastardellus* del notaio Piergiorgio d'Antonio, c. 355ᵃ.

Mastro Giuliano, figlio di Leonardo, da Maiano, riceve da ser Antonio Cruciani, procuratore del cardinale di Cuenca, duc. 31, bol. 26 come residuo del prezzo di duc. 300, bol. 31 per l'opera prestata da vari artisti per la fabbrica del palazzo del cardinale.

Dictis die (2 ottobre 1477) loco et testibus.

Magister Julianus nardi de florentia Sponte habuit et recepit In presentia mej notarij et testium Infrascriptorum a domno antonio Crutanij ut procuratore Rᵐⁱ Cardinalis conchensis et de eius pecuniis ducatos triginta unum monete et bolonenos uiginti sex pro residuo tricentorum ducatorum monete et bolonenorum triginta unum ac complemento pretii laborerii facti Johannis philippi galeffi et antonii clementis lombardutij et andree gerardi sanctis de papa (*sic*) bartolomej leonardi pasquinj salvi perusinj galeffi Johannis nicolai pauli vannis restorj bartolomei et laurentij colellj fabrice prefati Cardinalis usque ad ultimum dictum mensem septembris promiserunt (*sic*) etc. Jurauerunt etc. obligauerunt etc.

XXX.

1478 decembre 22.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Reformat. 1478.*

Il Consiglio comunale di Recanati concede licenza di poter usare per la costruzione della Basilica di Loreto della legna già tagliata giacente nelle selve del comune, nonchè di tagliarne dell'altra da alberi secchi, però alla presenza dei custodi di dette selve.

Die xxij Decembris (1478).

Concilio M. D. P. Antianorum xxᵒʳ et ccᵒʳᵘᵐ populi et hominum dicte ciuitatis more solito congregato et cohadunato: propositum fuit quid videbatur reformare super infrascriptas res:

Primo quid agendum sit de lignaminibus communis concedendis Ecclesie Sancte Marie de laureto videlicet pro fabrica eiusdem ecclesie videlicet de illis smoxaturis palorum factorum pro portu.

. . . . . .

Super prima: Quod auctoritate presentis consilij concedatur licentia pro fabrica dicte ecclesie Sancte Marie posse incidere in siluis Communis de Illis lignis alias incisis Iacentibus in dicta silua: Et de aliquibus arboribus siccis cum presentia deputatorum ad custodiam dicte silue. Obtentum per supra dictos omnes consiliarios nemine discordante.

(Continua) P. GIANUIZZI

[1] Questo documento, come pure i tre segnati coi numeri XXXI, XXXII e XXXIII, sebbene non parlino della chiesa di Loreto, sono stati qui riportati, perchè, parlando essi di Giuliano da Maiano come procuratore in Recanati del cardinale Venieri, del palazzo del quale egli era architetto, e trovandosi con data posteriore altri documenti che nominano lo stesso Giuliano anche come architetto della chiesa, se ne può trarre la conclusione che egli lo fosse anche nel tempo cui si riferiscono questi quattro documenti.

Nuovi documenti sull'altare robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arcevia.

Sino da quando mi accinsi ad illustrare lo splendido altare in maiolica che Arcevia possiede, il quale sinora da quasi tutti coloro che ne parlarono era stato a torto attribuito a Pietropaolo Agabiti da Sassoferrato, [1] ebbi la sorte di trovare due brevi documenti che si riferivano alle *figure facte in Fiorenza;* e questi, insieme ai raffronti stilistici, mi parvero esuberanti a provare che il nostro altare doveva appartenere ai Della Robbia. Un anonimo nel secolo scorso li aveva tratti dal *Libro della edificazione della chiesa di San Girolamo e suo eremitario fuori della porta di Roccacontrada*, in oggi Arcevia, dove in origine quell'altare lungamente si conservò. Da quel giorno, io mi detti con ogni cura e per ogni dove a ricercare questo prezioso libro, per verificare quei documenti già trascritti e per rinvenirne degli altri, che con più precisione si riferissero al monumento robbiano, giacchè ivi e non altrove più facilmente potevansi tali notizie rinvenire.

E male non mi apposi: poichè in quest'anno per fortuita combinazione rinvenutosi quel codice, potei

[1] Marchese AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona.* Macerata, 1834, vol. II, p. 183, 158. Nel testo l'autore, parlando di Pietropaolo Agabiti come buon scultore in plastica, dice che, dopo aver fatti alcuni lavori in Cupramontana, mandò ad Arcev a una Nostra Donna con gli ornamenti d'un intiero altare, il tutto di terra cotta invetriata.

Nella nota poi aggiunge la descrizione del monumento e termina col dire, che questo pregevole lavoro, che segna l'epoca del 1513, non invidia le opere di Luca Della Robbia!...

A questa istessa fonte attinsero gli eruditi annotatori del Vasari nella penultima edizione di Firenze (1846-57), il comm. G. MILANESI nell'ultima di Firenze (1873-85) ed il BARBET DE JOUY nella monografia: *Les Della Robbia* (Paris, 1865), i quali tutti accennando a questo capolavoro riportano nè più nè meno di quanto il Ricci asserisce.

Accolsero pure quest' erronea notizia il dott. WILHELM BODE nel libro: *Die Künstler-Familie Della Robbia* (Leipzig, 1878, p. 20); GIUSEPPE CORONA nel trattato: *La Ceramica* (Milano, 1879, p. 95); ANGELO GENOLINI nelle sue *Maioliche italiane* (Milano, 1881, p. 8); ed il CAVALLUCCI e MOLINIER nella loro opera magistrale: *Les Della Robbia* (Paris, Rouam, 1884, p. 160), dove anzi si aggiunge che « cette œuvre est datée de 1513, et signée du nom du peintre Pietro Paolo Agabiti de Sassoferrato »!!!... Ora, dopo questi documenti, speriamo che, pubblicandosi qualche nuovo lavoro sui Della Robbia, si vorrà finalmente restituir loro l'altare di Arcevia. Dissi che quasi tutti attribuirono questo monumento all'Agabiti, perchè il prof. CARISIO CIAVARINI, nella prefazione al *Catalogo generale de' monumenti più ragguardevoli delle Marche*, lo ascrisse a Luca Della Robbia, cadendo in un anacronismo, ed ANDREA LAZZARI, nella sua *Descrizione delle chiese di Urbino*, più giustamente lo giudicò di Andrea Della Robbia.

Digitized by Google

finalmente consultarlo, ed oltre ai primi due documenti già noti, ve ne trovai altri che, essendo del massimo interesse per l'istoria del nostro monumento, tutti testualmente qui trascrivo:

ALTARE ROBBIANO NELLA CHIESA DI SAN MEDARDO IN ARCEVIA

« Libro della Edificazione della Chiesa di S. Girolamo ovvero Eremita di Roccacontrada, scritto quasi interamente di mano di uno dei fondatori Francesco di Mariano Formosi da Siena. Si compone di carte 146 e comincia li 31 marzo 1509 e finisce li 13 8bre 1575 ».

A carte 8 tergo:

« Anno Dñi MDXIII

« Et piu ha dato la Comunità fiorini dodici contanti pelle figure facte inflorenza a perfecto nostro sindaco li quali pagò Tomaxo di bianco et suoi compagni ogi questo di 17 di luglio 1513
flor: 12 bol: 00

« Et piu ha dato la Comunità al veturale che portò ditte figure da fiorenza fiorini quattro
flor: 4 bol: 00 ».

A carte 132 recto:

« Anno Dñi MDIII

« Et piu pella cona delaltare magiore facta di preta cotta in fiorenza da m° Giovanni di m° Andrea della rubbia: costo inflorenza la prima compra fiorini 22 contanti . . . . . flor: 22 bol: 00

« Et piu per uno occhio per la chiesia di terra-

Digitized by Google

cotta *(sic)*: et uno santo Hieronimo picholo pur di terracotta fatti in fiorenza: et una santa Maria Magdalena pichola di terra: montorno tutte sopra ditte cose [1] . . . . . fior: 6 bol: 00

« Et piu intra vecture et cabelle montorno sopra ditte figure avenire da fiorenza in fino a qua a santo Hieronimo contanti . . . fior: 9 bol: 00

« Et piu per murare sopra ditte figure muro m° donato sopraditto [2] (Lombardo) opere 2 et 2 di manuale montorno ditte opere bolognini 24 contanti . . . . . fior: 00 bol: 24 ».

A carte 132 tergo:

« Anno Dñi MDXIIII

« Et piu per opere 3 amurare dinanti alle figure una Trasanna muro m.° Ambrosio (Lombardo) con 3 manuali montorno sopra ditte opere in tutto fior: 00 bol: 36 ».

A carte 133 tergo:

« Anno Dñi MDXV

« Et piu per oro pelle figure compramo in fiorenza fior: 2 bol: 4

« Et piu per oro compramo da giovanfelice monto fior: 1 bol: 20

« Et piu per oro compramo da ser ciecho spetiale fior: 0 bol: 20

« Et piu per manifattura di metter a oro le sopra ditte figure: le quali messe a oro Pierfrancesco da Saxoferrato monto in tutto fior: 4 bol: 00 ».

[1] Queste due piccole statuine insieme all'*occhio* o tondo in maiolica non facevano parte dell'altare, e per essere state poste all'esterno sulla facciata della chiesa istessa, come si rileva pure dalla *Trasanna* o loggia che innanzi vi fu costruita fors'anco per difenderle dall'intemperie, andarono poi miseramente perdute.

[2] In questo codice sono citati una quantità di muratori e scalpellini *lombardi* che furono adoperati nella costruzione dell'eremitaggio, e ciò prova che anche Arcevia, come molte altre città della Marca, ebbe nel quattro e cinquecento una immigrazione di questi artefici venuti dalla Lombardia.

Tali documenti confermano quanto ebbi a dimostrare nella illustrazione di questo altare, e quanto anche di recente tornai ad asserire nella lettera aperta all'architetto Sacconi, [1] dove, parlando di questo monumento attribuito ad Andrea Della Robbia, aggiungeva: « Potrà, è vero, opporsi se tutto l'altare compiuto in tre anni, dal 1510 al 13, sia della mano di Andrea: ovvero (come è facile) non fosse piuttosto aiutato dai suoi figliuoli, fra i quali fu valentissimo quel Giovanni che fece bellissimi lavori, come il Lavabo di Santa Maria Novella ed il celebre fregio dell'ospedale di Pistoia. Ma le tre statue principali a tutto rilievo e un terzo dal naturale che sono l'ornamento più bello dell'altare, devono essere di mano di Andrea; e ciò per la perfezione del lavoro e per i raffronti stilistici con le altre sue opere ».

Ed anche dopo la nota di pagamento, che aggiudica tutto il lavoro a Giovanni figlio di Andrea della Robbia, io penso che le tre statue principali, in specie quella bellissima della Vergine, siano opera di quest'ultimo.

Infatti è noto come Andrea anche nell'età avanzata lavorasse nella sua bottega insieme ai figli che ammaestrò nell'arte sua, e di lui si conoscono altri lavori plastici eseguiti anche dopo di questo, come un presepio di terra cotta invetriata fatto nel 1515.

In ogni modo questi ultimi interessantissimi documenti dicono l'ultima parola sul nostro splendido altare in maiolica, e fanno maggiormente risaltare la valentia di quella insigne famiglia di artisti fiorentini che furono i Della Robbia, insuperati ed insuperabili nelle loro opere d'invetriato.

ANSELMO ANSELMI

[1] A. ANSELMI, *A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia di Ancona*. Lettera aperta all'onor. deputato conte Giuseppe arch. Sacconi, delegato regionale per la conservazione dei monumenti nelle Marche e nell'Umbria. Fuligno, Tommasini, 1888.

Digitized by Google

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

E. MÜNTZ. *La colonne théodosienne à Constantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'École des Beaux-Arts.* (Revue des études grecques. Paris, Leroux, 1888).

L'A., benemerito per le molte ricerche intorno all'arte italiana, con questo scritto recente distrugge l'ipotesi del P. Menestrier (*Description de la belle et grande colonne historiée, dressée en l'honneur de l'empereur Théodose, dessinée par Gentile Bellini,* etc. Paris, 1702), che, per primo, ritenne di Gentile Bellini i disegni della colonna detta di Teodosio a Costantinopoli, la quale, nel 1719, fu abbattuta da un terremoto. L'ipotesi troppo favorevolmente accolta dipoi, anzi sino ai nostri giorni, non regge. L'A. prova che l'Accademia reale di pittura e di scultura a Parigi venne, nel 1676, in possesso di un lungo rotulo, rappresentante la colonna di Teodosio, e che lo conservò sino alla Rivoluzione, nel qual tempo passò a far parte delle collezioni del Louvre. Che nel 1702, Paillet, rettore dell'Accademia suindicata, disegnò in proporzioni ridotte, e offrì all'Accademia stessa una copia del rotulo, copia che anche oggi si conserva all'École des Beaux-Arts. Infine, nulla dà facoltà di attribuire a Gentile Bellini quei disegni. Quelli dell'École des Beaux-Arts furono già riconosciuti dall'Unger (Ersch u. Gruber, *Allgemeine Encyklopaedie,* vol. LXXXIV, p. 360, 1866) per la copia eseguita dal Paillet; e quelli del Louvre furono già aggiudicati dal Villot (*Notice des tableaux du musée du Louvre;* Écoles d'Italie, p. 40, edizione del 1865) a Battista Franco. Ma niuno dubitò sino ad oggi che quei disegni fossero imitazioni o copie di altri di Gentile Bellini medesimo. Errore che, grazie alle ricerche dell'A., non dovrebbe essere più ripetuto.

A. V.

SERVANZI-COLLIO. *Pitture nella chiesa di San Giovanni in Urbino, eseguite dai fratelli Lorenzo e Giacomo di Sanseverino.* Sanseverino Marche, Bellabarba, 1888.

Il patrizio sanseverinate, nestore onorato degli eruditi marchigiani, ha descritto le pitture della chiesa di San Giovanni in Urbino con grande diligenza; ma non è secondo il vero quanto egli afferma, e cioè che niuno abbia descritto sin qui e neppure accennato a quelle pitture. Al Cavalcaselle, nella grande sua raccolta di materiali per la storia dell'arte, non isfuggirono; e ne discorse nell'*Italia artistica* il Toschi.[1] Nè si può convenire coll'onorando scrittore che quelle pitture possano assomigliarsi a quelle di Giotto, tanto più che un secolo quasi separa il grande maestro dai Sanseverinati; e l'arte, al tempo di questi, correva per nuove vie. Non si possono assomigliare neppure in senso assoluto, perchè tra Giotto e i Sanseverinati passa la differenza stessa che corre tra Dante e uno dei tanti umanisti del quattrocento. Il grande, focoso precursore non può, non deve esser messo alla pari in alcun modo con que' ricercatori tentennanti del principio del secolo XV. Infine, la minuziosa descrizione si chiude con una osservazione dell'autore, che si dimostra sorpreso « come col solo naturale ingegno questi due giovani (Lorenzo e Giacomo di Sanseverino), senza essere stati istruiti, abbiano eseguito quei lavori che sono una meraviglia a vedersi ». Ma che cosa sappiamo noi intorno all'educazione dei due artisti, che ci lasci venire a conchiusioni siffatte? E come possiamo con l'A. supporre che in quei lavori si ispirasse Raffaello? Ben altri elementi si fusero nell'arte divina dell'Urbinate!

O. MARUTI

A. WOLTMANN u. K. WOERMANN. *Geschichte der Malerei.* Leipzig, Seemann, 1888.

La storia della pittura, già iniziata dal compianto Woltmann, ha trovato un diligente continuatore nel Woermann, direttore della galleria di Dresda. Dell'opera verrà dato ampio conto in questo periodico, ma intanto dobbiamo segnalarla al pubblico come un manuale a cui si può con qualche frutto ricorrere. Il terzo volume, recentemente uscito, tratta della pittura dalla metà del secolo XVI sino alla fine del secolo XVIII, e si chiude con aggiunte e note ai tre volumi. In esse è richiamato ciò che sostanzialmente ha prodotto la storia della pittura in questi ultimi anni, mentre le dispense dell'opera si pubblicavano. Così il Woermann ha dimostrato una larga conoscenza della bibliografia artistica e un'attenzione non mai sospesa al movimento degli studi storici. In un'opera sintetica come quella del Woltmann e del Woermann potremmo facilmente riscontrare par-

[1] *Due precursori di Masaccio* (anno II, 1884)

Digitized by Google

ticolarità erronee; ma noi non seguiamo coloro che disconoscono, a torto, il merito di simili opere tanto ardue. Esse vanno prese nel loro insieme, e buone sono quando rispecchiano le cognizioni della scienza in un dato momento. Lavori di simil genere in breve volger d'anni rimangono sforacchiati dall'opera dell'analisi; ma essi hanno dato già un impulso all'analisi col riassumere il lavoro compiuto. Si potrebbe desiderare nell'opera una disamina critica delle fonti a cui gli autori ricorsero; ma non conviene chieder troppo. Troppo rari sono i lavori come quelli di Crowe e Cavalcaselle, che raccolsero dispersi materiali della storia e vi aggiunsero il frutto di indagini personali e profonde. L'opera di Crowe e Cavalcaselle è monumentale, quella del Woltmann e del Woermann è utile.

O. MARUTI

W. BODE u. HUGO VON TSCHUDI, Königliche Museen zu Berlin. *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche.* Berlin, Spemann, 1888.

La grande attività del dott. Bode, direttore del R. Museo di Berlino, e del suo adiutore, Hugo von Tschudi, si rileva anche nel prezioso libro testè pubblicato, nel quale vien fornito il catalogo delle opere in plastica, in avorio, in legno, ecc., e delle numerose laminette in bronzo, conosciute sotto il nome di *plaquettes,* che si conservano nel grande, esemplare museo della Germania. Il libro è illustrato da 68 tavole e da 70 illustrazioni intercalate al testo. Nelle tavole in fotiotipia sono riprodotti in piccole proporzioni i tesori raccolti dal museo, tanto piccole talora che riesce difficile farsi un'esatta idea dell'opera d'arte. Ma certo valgono come ricordi, assai meglio che le rozze illustrazioni in legno date dal Molinier nel suo libro sulle *plaquettes.* Nel catalogo qualche attribuzione potrebbe lasciar luogo a discussioni; ma quale catalogo, quale scritto può pretendere l'assoluta precisione nella determinazione degli autori di opere d'arte? La discussione sarà fatta in questo periodico, ed ampia, con serenità, tenendo conto con la imparzialità dovuta del molto buono, senza pretesa ad infallibilità nei giudizi, e con quel rispetto che colleghi e studiosi illustri si meritano. D'altronde, se vi sono uomini che, per le ampie cognizioni, per lo studio incessante della nostra arte, potessero darci un catalogo nel senso moderno, quelli sono per l'appunto gli autori dello splendido libro che segnaliamo all'attenzione degli studiosi. Esso è il frutto di monografie, pubblicate principalmente nell'Annuario de' musei prussiani; il frutto d'instancabili studi, di un vivissimo, illuminato amore per l'arte. In Germania si pubblicano cataloghi delle collezioni artistiche con illustrazioni, che servono non solo a ricordo del visitatore, ma pei riscontri che lo studioso deve qua e là praticare. Ottimo avviso questo, grande l'aiuto che ne viene agli studi, benefico l'effetto per la diffusione della coltura artistica. Qui, in Italia, dove non si hanno cataloghi da mettere a riscontro a quelli di Germania, dobbiamo accoglierli come modello, e mostrarci grati a chi ci fornisce mezzi per lo studio dell'arte nostra. E gratitudine professiamo al Bode e allo Tschudi, che questo libro aggiunsero alle tante loro benemerenze.

A. V.

BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE ILLUSTRÉE. *L'ancienne France: Sculpteurs et architectes.* Paris, librairie Firmin Didot et Cie, 1888.

È un grosso volume di pagine 316, in bella edizione, adorno di ben 198 incisioni e di una tavola in cromolitografia. Il libro è diviso in due parti, la prima delle quali tratta dell'architettura, la seconda della scultura.

Nella prima, cominciando dagli antichi monumenti celtici o druidici, detti oggigiorno megalitici, dei quali sono enumerate le varie specie e sono riprodotti i più importanti, si passa alle splendide e numerose costruzioni dell'epoca gallo-romana. Il capitolo II è dedicato all'architettura del medio evo, dapprima povera e rozza, in cui s'intravedono ancora dei pallidi riflessi dell'arte romana, ma che poi, grado a grado, si sviluppa e produce monumenti che ancor oggi si ammirano e si studiano.

Il Rinascimento, che in Italia era compiuto nel secolo XV, s'introduce e fiorisce in Francia nel secolo seguente; ma non si cangia un'arte da un giorno all'altro, e fra tutte le arti l'architettura fu quella che subì più tardi delle altre l'influenza italiana; anzi, si può affermare che l'architettura religiosa la risentì in proporzione minore della civile.

Nel capitolo IV è trattata abbastanza completamente, sebbene talora (e questo forse è difetto generale di tutto il libro) con non sufficiente profondità, l'architettura del secolo XVII, e finalmente quella del secolo XVIII, nel quale la Francia diviene un immenso cantiere di edifizi, ed in tutte le città, come a Parigi, la smania del costruire ha quasi raggiunto il suo apice.

Come l'architettura, così anche la storia della scultura è svolta ne' suoi periodi principali in altrettanti capitoli, ossia: 1° Il medio evo; 2° Il Rinascimento; 3° Da Enrico IV a Luigi XIV; 4° Il regno di Luigi XIV; 5° Il secolo XVIII.

Il libro termina con un'interessante appendice, nella quale è narrata la storia dell'Accademia d'architettura dalla sua fondazione (1665 circa) fino alla sua soppressione (1793).

C.

Digitized by Google

MISCELLANEA

Artisti ignoti nelle Marche:

GIULIO E VITRUCCIO VERGARI

Nell'archivio di Amandola, piccola città della provincia di Ascoli-Piceno, si trova registrato all'*Esito del Camerlengo,* anno 1502, mese di ottobre, un tal *Magr Julius Dominici Joannis Vergari,* il quale ricevè soldi sessanta *pro pictura armis* (sic) *Re.mi Legati.* Dagli *Atti del comune,* anno 1524, apparisce che il suddetto pittore fece parte del pubblico reggimento, sostituendo un suo fratello, di nome Pier Domenico, morto di recente. Il 20 novembre dello stesso anno sortì dal *Bossolo Credenza,* e nel gennaio del 1528 sortì da priore. Ritroviamo poi il suo nome nel 1534, in cui Giulio si obbligò a dipingere *Cappellam Sanctae Elisabeth in Ecclesia S. Augustini,* per fiorini venti. È testimonio in un rogito il 28 agosto 1538; nel 2 febbraio 1540 fu eletto dei *Conservatores iustitiae;* poi lo rincontriamo di nuovo testimonio a due rogiti il 16 di maggio 1543 e il 12 gennaio 1545. Nel 1543, '44, '45 fu elettore e poi di nuovo dei *Conservatores.* Nel 1550, insieme a suo figlio Vitruccio, dipinse l'arma del nuovo pontefice Giulio III, come dall'*Esito del Camerlengo.* Queste notizie mi sono state comunicate dall'arciprete don Pietro Ferranti, attivissimo ricercatore di memorie storiche.

Io ho trovato nella chiesetta di San Giovanni a Montemonaco, poco lontano da Amandola, una tela a tempera con questa scritta nel fondo: *Julius Vergari de Amandula pinxit.* E lungo il lato inferiore c'è scritto: *Virgilius Johannis Petri De Garullis sua pro devotione fieri fecit MDXX.*

Nello stile, a giudicar da quella pittura, il Vergari segue il Perugino più che altri, ma non lo accetta del tutto. Nel panneggiare, per esempio, egli non ha le brusche e viziose interruzioni di pieghe che tanto dispiacciono, a mio sentire, nel maestro umbro, perchè turbano o rompono la massa grandiosa che non difficilmente egli ha trovata nel primo concepire, oltre che offendono apertamente la verisimiglianza. Dal proprio ingegno e dagli esempi del Perugino pare che il Vergari attinga il disegno intelligente delle teste e delle parti nude; ma in lui il disegno diviene un po' minuto. Il Perugino talvolta dissimula sapientemente la linea nel vigore d'un'ombra, mentrechè nell'amandolese, per una specie di peritanza che par ch'egli abbia d'avventurarsi nei forti scuri, la linea è troppo seguìta e descritta. Altri potrà trovar puerile quel suo render conto di tutto col disegno: io ci vedo un animo coscienzioso e un'amabile ingenuità; amabile, perchè, quanto all'intelligenza della forma, troviamo forte l'artista, ed all'intelligenza si sposa un senso istintivo di grazia, che non trasmoda però nella smorfia peruginesca.

Certo è un pittore che immaginò l'arte collocata più in alto del punto a cui potè giungere. Ma, o il rispetto per l'arte fosse tale ch'ei non potesse liberarsi mai dal trattarla timidamente (come avviene a molti), o che nella conoscenza dei metodi, importantissima allora, ci sia stato qualcosa d'imperfetto, certo è che l'abilità tecnica sembra in lui restar impari alla visione che aveva avuta d'una bella testa o d'altro. C'è nella forma qualcosa che fa intravedere la carezza lunga e insistente del pennello, e finalmente l'abbandono dell'opera per mesta convinzione di non poter fare di più. I suoi scuri più forti sono toni che nella tavolozza d'altri sarebbero mezze tinte; del pari, egli fugge i forti chiari; sicchè tutta la modellazione restringe a poche note medie. Non forza di rilievo perciò, e, direi quasi, inettitudine a comprendere le grandi leggi del chiaroscuro; ma, considerando a parte ogni oggetto, si trova che nella parsimonia dei mezzi adoperati c'è quanto basta a mostrarne il gonfiarsi, il rispianarsi, lo svoltare e lo sfuggire in iscorcio. Così pure Giulio non s'arrischia mai a tinte vivaci: tutte le smorza. Si direbbe ch'ei lavori continuamente spaventato dall'idea di dare una pennellata che non si fonda armoniosamente nell'intonazione oltremodo discreta del suo dipinto. Pel chiaroscuro dunque e pel colorito egli è un pittore languido e dilavato. Che cosa lo rende pregevole?

L'ho già detto: il buon disegno e la grazia. Ma a parlarne meglio sarà utile descrivere la pittura di Montemonaco. Il soggetto è tratto da una leggenda, di cui in varî paesi di questa regione e fors'anche dell'Umbria si serba il ricordo in pittura; ho detto dell'Umbria, perchè nella galleria Colonna a Roma ce n'è uno dipinto da Niccolò da Foligno. Una madre, infastidita dalle piccole bizze d'un suo fanciulletto, gridò: « Che il diavolo ti si porti! » E il diavolo apparve subito; di che atterrita la donna, chiamò a

Digitized by Google

soccorso la Vergine, che tosto intervenuta ebbe ritolto a Satana la sua preda. Nel mezzo della tela si erge la Vergine, con faccia tranquilla, come chi è sicuro della vittoria. Colla mano destra alzata sopra il capo stringe una mazza minacciando il diavolo, mentre colla sinistra tiene stretto il putto per un braccio. Ma il diavolo gli ha afferrato una gambina e non vuol cederla, di che il putto spaurito si volge contro il suo nemico. Questo fanciullo affatto nudo è disegnato con tanta cura e con tanto garbo, che forse, se fosse colorito più vigorosamente, sarebbe lodato nell'opera di qualunque pittore di quel tempo; ed ha veramente carattere di scuola peruginesca. Il diavolo è bruno e velloso e fa ripensare ai famosi diavoli del Signorelli in Orvieto, che forse il Vergari vide, come ai tipi prediletti del Signorelli fa ripensare la testa della Madonna. Sul davanti è dipinta la madre inginocchiata, volgente le spalle allo spettatore; apre le braccia raccomandandosi; e volgendo il viso alla Madonna, ne mostra a noi il profilo soave, contornato con grande amore dall'artista, che ha cercato (nè affatto vanamente) di colpire quell'istante in cui dallo sbigottimento l'animo passa alla fiducia. È una figura vestita alla cinquecentistica, e forse è la moglie del committente Virgilio Garulli. I capelli della donna sono racchiusi in una borsetta gialla, e la veste è tutta di verde scuro, colle maniche molto rigonfie. La sottana è ricchissima di pieghe, studiate evidentemente dal vero, poichè hanno quelle mosse che l'immaginazione non indovina, ed hanno certe spontanee sovrapposizioni che dimostrano come la donna repentinamente sia caduta in ginocchio. Di questa sagacia onde la figura è avvivata per le accidentalità stesse della veste, mi pare che al Vergari si debba dare la più franca lode. In ciò egli vince il suo stesso maestro, supposto che maestro gli sia stato il Perugino; congettura che ha innegabilmente un valore, giacchè un soffio dello spirito peruginesco pare che aleggi davvero per entro il dipinto Ad ogni modo, dagli esemplari perugineschi molta parte egli dedusse della sua educazione artistica. Per una finestra rappresentata nel fondo della stanza, si vede un breve tratto di paesaggio. Non i monti boscosi del proprio paese ha preferito il pittore, ma una campagna amena, ove un fiume dolcemente serpeggia, attraversato da un ponte. Una reminiscenza dell'Umbria?... Forse! È evidente che nell'Umbria egli c'è stato. Abbiam veduto dai documenti che Giulio era in Amandola nel 1502: poi non riapparisce in patria che molti anni appresso. Ebbene, gli anni susseguenti al 1502, quand'egli ci fugge di mano e non si lascia più trovare, si prestano mirabilmente alla supposizione che fossero da lui impiegati nello apprender meglio a dipingere. Era figlio di un medico, il quale forse per l'esercizio stesso dell'arte salutare sarà stato chiamato o sarà volontariamente andato fuor di patria, conducendo seco il figliuolo; e le correzioni ch'egli fece a qualche difetto dello stile del Perugino gli furono forse consigliate dall'aver visto a Perugia e l'affresco di San Severo e la *Madonna* degli Amidei e la *Deposizione* di Atalanta Baglioni. In una casetta, pochi passi fuor d'Amandola, c'è un affresco deperitissimo rappresentante la Madonna col putto, seduta in trono. La testa della Madonna è la parte che meno ha sofferto i danni delle piogge e della longevità. Il pittore della tela di Montemonaco è riconoscibilissimo in quel frammento, com'è chiara in lui l'intenzione d'imitare Raffaello.

Una tavola di Giulio Vergari è nella chiesa matrice di Bolognola, un paese sperso tra le montagne del Maceratese, al quale non si accede da questa parte se non per lunga ed aspra e scheggiata strada mulattiera. È una Madonna incorniciata da quindici quadretti minori rappresentanti i misteri del Rosario. Vi è questa iscrizione: *Rosarii hoc est divi opus Fraternitati dicatum, Prioratus tempore exactum Mathei et Jacobi Pierangeli, vero syndicatus Angeli Gulini. Anno a Natale Christiano MDXIX. Julius de Amla depinxit, Deo favente.* La trovarono alcune persone intelligenti e colte, che non esitarono a riconoscervi un allievo del Perugino. Benchè sia cosa assai dubbia, giacchè la si ripete ad ogni occasione, riferirò tuttavia che il parroco ripetè più volte a quei signori che un *antiquario,* varî anni prima, gli aveva per quella tavola offerto trentamila lire.

A Trisungo (provincia ascolana), nella elegante casa Petrucci, ov'è scolpita la data 1505, sull'arco che sovrasta alla porta c'è una Madonna peruginesca, che il tempo corrode sempre di più, e di cui ricordo il nobile movimento della testa e lo sguardo bellissimo. E, poco lontano, a Pretare, vidi un affresco peruginesco in una chiesetta, mal ritocco. E forse in questi avanzi che, se non dall'ignoranza, saranno presto cancellati dall'umidità che li macchia, li appanna e li screpola, è forse tutto quel che resta d'un pittore che la storia non avrebbe dovuto obliare, e le cui opere, se si giudica dalla vita non breve (lo troviamo pittore nel 1502 e lo rivediamo col pennello in mano ancor nel 1550), saranno state numerose. D'altra parte, come avrebbe potuto la storia tener conto di costui che, a quanto sembra, visse modesto e appartato, e che, se non fu tenuto in disprezzo, fu almeno guardato con indifferenza dalla città stessa che avrebbe dovuto vantarsene? Amandola ha distrutto tutto quel che aveva di lui: non c'è che quel misero frammento che ho nominato, all'esterno di una casetta. Dico così francamente, perchè, dopo aver esplorato tutto il capitale pittorico della città, non solo non ho trovato (chè ciò vorrebbe dir poco) alcuna pittura firmata da lui, ma nessuna che ricordi, neppure alla lontana, lo stile di quella che ho vista a Montemonaco, anzi nessuna che possa ragionevolmente essere collocata nella prima metà del secolo XVI. Sono tutte o anteriori (e queste ridotte a

Digitized by Google

frammenti) o posteriori. Si direbbe che ivi, ogni tre o quattro generazioni, i viventi, invasati da ignoto spirito distruggitore, sentissero afa, disgusto e molestia intollerabile dell'opera accumulata dalle generazioni precedenti, sicchè rifacimenti sopra rifacimenti e condanna spietata di affreschi che, a giudicare dai suddetti frammenti, sarebbero stimati pregevoli dall'investigatore moderno. Fino al 1757, qualcosa del nostro Vergari forse ancora sopravviveva nella sua città. Si faceva allora il processo di beatificazione al B. Antonio di Amandola, e la Santa Sede aveva ordinato che ivi si raccogliessero tutte le tracce dello spontaneo culto popolare che a lui si dedicava già da tre secoli. Nel rapporto troviamo mentovati *due affreschi in istile del Perugino,* all'esterno di due case, nei quali il B. Antonio è messo in compagnia d'altri santi. Ora sono perduti.

Anche in Amandola, come altrove, più sfrontati degli altri nel disprezzo dell'antico sono i secoli XVII e XVIII. Ci sono due grandi chiese, la cui bella struttura esterna nei fianchi, nelle absidi e nei campanili non è troppo sfigurata, e le cui porte per grande fortuna sono perfettamente illese; ma nell'interno che baraonda d'intemperanze e di capricci architettonici! Dio sa quali e quante pitture del quattrocento e del cinquecento caddero in queste deplorabili ricostruzioni; noi intanto cerchiamo invano in Sant'Agostino (una delle chiese di cui parlo) la cappella di Santa Elisabetta, dipinta, come abbiam veduto, da Giulio Vergari; e al pari di questa saranno indubitabilmente stati distrutti altri dipinti il cui stile castigato e semplice parve compassionevolmente puerile ai nipoti tronfi, tumidi, sicuri soprattutto della propria superiorità sull'arte degli avi!

Ed ora poche parole di Vitruccio Vergari, figlio di Giulio, che aiutò suo padre, come abbiam veduto, a dipingere lo stemma di Giulio III in Amandola. Egli, secondo documenti dell'archivio comunale letti e copiati dall'arciprete Ferranti, apparisce scolaro (certamente di suo padre) nel 1541. Nel 1550, per rescritto del legato pontificio ebbe la privativa di dipingere gli stemmi del suddetto papa in tutte le città della Marca. Nell'aprile del 1555 fu dal comune di Amandola mandato a Roma per trattare affari di pubblico interesse. Nel 1564-65 fu in patria Cancelliere della milizia (codice dipl. n. CCXV). Dal 10 al 13 marzo 1566 oratore pel comune. Dall'ottobre 1569 al 18 febbraio 1570 fu in Ascoli per affari del comune. È nel Ruolo-Bocche del 1572. Nel 1583 era morto.

Delle armi di Giulio III dipinte nelle città marchegiane nessuna è rimasta, che io sappia, e purtroppo nessun documento ci avverte di altre opere di Vitruccio. Alle Tofe, un villaggetto piantato sulla riva dell'Aso, in una gola appiè del monte Sibilla, c'è nella chiesa parrochiale un pregevole affresco, al disopra di un altare, rappresentante quattro putti che sostengono un baldacchino. È pittura cinquecentistica di buona maniera; i putti hanno una floridezza di colore che sorprende al primo vederli; e, quel che val meglio, sono contornati con molta verità. L'amore della precisione ha condotto l'artista a tal ricerca di linea che questa diventa duretta, non spiacevole però, giacchè s'accompagna ad una disinvolta e fluida modellazione delle membra. Insomma, l'artista che l'ha dipinta ha stile più maturo e più libero di quello di Giulio; ma, come lui, tende alla ricerca minuta della linea. Che la pittura deva essere collocata nel tempo in cui visse Vitruccio, non c'è dubbio; ma ognun vede quanto valga questa considerazione!... Eppure quei putti nudi ed i loro atteggiamenti fanno proprio pensare ad un artista che lungamente si è esercitato a dipingere stemmi, quali in quel tempo si solevano fare; e l'immaginazione agevolmente corre a sostituire un'arma a quel baldacchino. C'è poi nella stessa chiesa un affresco deperitissimo che rappresenta la *Nascita della Vergine.* Il poco che ancor se ne vede basta a manifestare la stessa mano che ha dipinto i putti, e fa rimpiangere la perdita del resto. Al di qua e al di là dell'altare maggiore, l'*Arcangelo Gabriele* e la *Madonna* in atto di ascoltare il messaggio divino. In queste figure l'artista cinquecentistico si riconosce a stento dai contorni, benchè in parte li oltraggiasse, pur avendo intenzione di rispettarli, un pittoraccio moderno, che ricoprì ignorantissimamente le figure, pochi anni or sono, quando, come mi disse il parroco, fu data una *rinfrescata* a quelle pitture. Simile indegno trattamento fu inflitto a due santi sotto l'affresco dei putti. Mi raccomandai al parroco a mani giunte che non lasciasse più toccar da nessuno quel che ancor avanza di antico, ed egli me ne fece promessa; ma non è improbabile che il suo successore sia voglioso di abbellire la chiesa *rinfrescando* le vecchie pitture. Oh! che presto il Governo con saggi provvedimenti ci tolga il dolore di assistere alla barbara cancellazione dei documenti dell'arte nostra, di cui non è sola gloria aver florito splendida nelle grandi città, ma ancor l'avere gittato sì lontano germi di poderosa vitalità e aver trovato sempre tale ubertà di terreno, che fin nei più remoti villaggi della bella patria qualche amabil fiore ne è sorto!

MARINO CEDRINO

La porta di Sant'Agostino in Amandola è compresa in quel genere d'architettura che con improprietà, nata forse da dispregio, si chiama gotica, ma che tutti seguitano a chiamar così, perchè anche una parola nata male può diventar necessaria ad intenderci. Sebbene questa porta sia stata fatta nel 1468, quando non solo l'evoluzione del gotico era giunta al suo termine, ma siffatto stile era già ripudiato nei maggiori centri italiani, essa, smentendo il suo tempo, somiglia al gotico delle primitive manifestazioni, quando la voce della tradizione romana non

Digitized by Google

era spenta del tutto, e l'arco era ancora a pieno sesto e sopra l'arco girava un vitigno le cui volute e l'armonioso alternarsi dei grappoli e dei pampini serbava la traccia dell'illustre origine.

Nel vuoto ad angolo retto che si forma tra il ciglio dei pilastri anteriori sorreggenti l'arco e il ciglio di altri due pilastri pù internati, sorreggenti un altr'arco concentrico al primo, salgono le solite colonne spirali, che un cordone archivoltato prosegue. Con questa disposizione a sghembo si giunge al ciglio dell'ingresso, incorniciato da piccole foglie d'acanto messe orizzontalmente lungo la verticale della porta e a seconda dei raggi sull'arco con cui essa si compie. Superiormente si legge scolpitó: *Marinus Cedrinus venetus sculptor anno M CCCCLXVIII.*

I pilastri principali, le colonne spirali e i pilastrini secondari sono connessi senza discontinuità da capitelli a foglie di bietola. Molta quiete, perfetta assenza di frastagli che tritino i membri architettonici, non nicchiette, non piramidi sostenenti figure di santi! Ma nei pilastri principali c'è un sentore di artista del Rinascimento. Ciascuno è diviso in quattro parti distinte da sottili cornici. Nella più alta c'è un putto che suona la tromba; nella seguente, Sant'Agostino da un lato e Santa Monica dall'altro; nella terza, targhe ove sono scolpite scarpe, trincetti, lesine (fors'era in quella chiesa la Confraternita dei calzolai); nell'ultima un'ornamentazione delicata che ben prelude a quelle che sul finire del secolo furono condotte all'eccellenza. Anche le figurette sono scolpite con garbo. Così, dissimulando il grande sviluppo del gotico propriamente detto, vengono a convivenza amichevole il periodo che precede il gotico (o il gotico primitivo che voglia dirsi) col Rinascimento; ed a tal riunione presiede l'armonia, perchè nel primo c'è ancor la spontanea reminiscenza antica, nel secondo c'è la ricerca dell'antico, dopochè se n'era perduta la reminiscenza. Non attribuisco al Cedrino il timpano composto da due rozze cornici che lungo il muro liscio, strisciate ad intervalli da rozzissime foglie, vanno a congiungersi in un angolo acuto, sovra cui posa il Padre Eterno. Le cornici non si legano organicamente alla porta; ed ai loro punti di partenza ci sono due animali strani, indefinibili, di arte barbara affatto. Quel timpano è certamente il residuo di una porta più antica.

Questo Marino Cedrino, che trattava il gotico come si solea trattarlo due secoli prima ch'ei vivesse, è da noverare tuttavia nella lunga lista dei buoni *tagliapietre,* che la storia va redigendo. Come mai essendo veneto sia venuto a lavorare così lontano dai suoi paesi, può spiegarsi col fatto (di cui si hanno prove numerose) che in quei tempi si formavano compagnie di muratori, scalpellini e scultori, che girovagavano di paese in paese, solleciti sempre a presentarsi ov'era una chiesa o un convento da costruire, e così di lavoro in lavoro accadeva talvolta che si allontanassero molto dalla regione nativa. Può anche supporsi (qui gli archivi non soccorrono e conviene per forza avventurare qualche ipotesi) che al tempo di costui fosse a Venezia molto nota la grande fortuna che Carlo Crivelli avea trovata venendo a dipingere nelle Marche, e che, stimolati dall'esempio, altri siano venuti a cercar lavoro in queste province. Del Cedrino si può con più fondata congettura pensar così, perchè in patria dovea parere un artista ritardatario e qua no. Non era, del resto, benchè dolce e gentile, un ritardatario il Crivelli stesso? Non sarebb'egli sembrato quasi arcaico dinanzi a Giovanni Bellini suo contemporaneo? Nel sentimento della sua inferiorità e nella facile ammirazione che qua trovava, forse è tutto il segreto della fermezza con cui il Crivelli volle star lontano da Venezia.

PANFILIO DA SPOLETO

Ma, se il Crivelli pare un quattrocentista della prima metà del secolo, mentre le sue opere giungono colle date assai più oltre, ad Aspelonga (villaggio anch'esso della provincia ascolana) trovai nella chiesa di Santa Lucia un saggio di pittura che ognuno, vedendola, considererà certo come opera di un buon trecentista, finchè stupito non abbia visto la data segnata in basso accanto al nome del pittore: *Pamphilius de Spoleto pinxit, 1482.* Veramente la lettera iniziale del nome è corrosa in modo che non si riesce a leggerla; ma, fatta la rivista di tutte le consonanti, pare che più giustamente d'ogni altra la *P* debba quivi adattarsi. È un affresco mutilato, di cui resta una *Madonna col putto e Santa Lucia* Il pittore tinge le carni di un bel roseo, disegna le figure lunghette e vi adatta i panni con sufficiente naturalezza, fa le mani un po' corte e colle dita sempre accosto l'una all'altra, come se fossero incollate. Semplicità straordinaria di mezzi tecnici. La testa di Santa Lucia, per esempio, pare preparata dapprima con una tinta sola; poi all'estremo delle mascelle e sotto il mento il pittore ha impastato un leggero scuro tendente al violaceo e sulle gote ha sfumato con delicatezza il cinabro. Ciò fatto, con pennello sottile intriso in tinta scuretta calda e con mano sicura ha segnato gli occhi, il naso e la bocca, i quali pertanto restano indicati dalla semplice linea. Linea benintesa però e tanto più notevole per ciò, che il lieve scorcio della testa, volta un poco in su, è reso bene. Ma quel che soprattutto è da pregiare in questo pittore è il vivo sentimento della bellezza femminile. I suoi tipi, trattati da mani più dotte, sarebbero meravigliosi.

Nell'antichissima chiesa di *Santa Maria a piè di Agello,* distante da Amandola meno di un chilometro, c'è un importante affresco dietro l'altare maggiore che a me sembra doversi attribuire a Panfilio di Spoleto. Il benemerito sacerdote Ferranti, che ha discoperto tanti documenti sulle origini di questa

Digitized by Google

chiesa e sulle successive sue riedificazioni, nulla purtroppo ha potuto trovare intorno all'autore di quella pittura. Fino al 1814, non sospettata da alcuno, rimase nascosta da un intonaco. Scoperta, fu rinettata diligentemente e purtroppo ritocca, ma con discrezione: le teste e le mani pare sieno state rispettate e le vesti stesse ripassate con parsimonia e, da quel che si può giudicare, senza alterazione dell'andamento delle pieghe. Ma nessun ricordo c'è che lungo il lato inferiore, come ad Aspelonga, vi fosse un'iscrizione. Se c'era, nessuno pensò di tenerne conto, chè soltanto gli eruditi badano a queste cose; nè oramai è più possibile accertarsene. I ritrovatori non discussero il valore artistico dell'opera: quel che subito si destò e prevalse ad ogni altro sentimento, fu la divozione per la nuova immagine, di cui sembrava miracoloso il rinvenimento; e la divozione volle proteggerla con cristalli sostenuti da una gran cornice di legno incassata nel muro. Nel fare questa cornice non si badò molto all'esatta dimensione della pittura, sicchè una lista ne fu rosicchiata, appunto lungo il lato inferiore.

La pittura, come tutti dicono, rappresenta il *Transito della Madonna.* Intorno alla morente composta in nobilissimo atteggiamento stanno gli apostoli, ciascuno con una candela accesa in mano; San Pietro, coperto di un manto rosso che pare un piviale, sfoglia accigliato le pagine di un libro che forse è il rituale delle preghiere pei moribondi, e, dietro a lui, un chierichetto con mossa vivace solleva il coperchio del turibolo e storce la testa per guardarvi entro, quasi volendosi accertare che il fuoco non è spento. Tutto ciò è molto ingenuo certamente, ma forse parrà più ingenuo ancora pensando che, con quelle candele in mano agli apostoli, con quel piviale sulle spalle di San Pietro e col turiferario, l'artista, dimentico che la Madonna non avea bisogno delle altrui preghiere per salire in Cielo, abbia voluto rappresentare l'*esequie* che gli apostoli fanno innanzi al cadavere della Madonna. Questa ha gli occhi chiusi, e ciò pare indizio che nell'intenzione del pittore sia una morta piuttostochè una morente.

La semplicità dello stile traduce bene questa quasi infantile semplicità del concepire. Non che il pittore sia meno abile d'un buon trecentista; anzi, a guardar bene, può parere anche un quattrocentista del primo e del secondo decennio; giacchè, infine, nelle teste di alcuni apostoli c'è un principio di quel naturalismo che diede carattere a tutto il secolo XV, e sopratutto è notevolissimo il chierico, il quale dimostra come il pittore cerchi introdurre nell'opera, non solo qualche elemento della vita contemporanea (chè ciò facevano anche i trecentisti), ma qualcosa di studiato direttamente dal vero, con intenzione di sorprendere lo spettatore e di attrarlo colla fedeltà dell'imitazione. Ma la tecnica è rimasta alla semplicità antica. Egli non adopera per le carni che una sola intonazione, per le vesti non usa che colori interi, e nella modellazione il suo metodo è troppo spiccio. Quel che principalmente mi fa attribuire a Panfilio di Spoleto quest'affresco è la somiglianza grandissima che il viso della Madonna ha colla Santa Lucia di Aspelonga, gli stessi scuri violetti e lo stesso sistema di disegnare le parti del viso con una semplice linea. Vedo oltracciò le stesse mani colle dita avvicinate tra loro e gli orecchi nell'uno e nell'altro affresco fatti allo stesso modo: ampio e rotondo il padiglione, piccolissimo il lobulo ed il foro molto abbassato.

Tutta la cappella, del resto, è piena di pitture, più o meno ben conservate; ce ne sono anche all'esterno della chiesa, e sicuramente sono tutte della stessa mano che ha dipinto l'affresco principale. Ma poichè di questo ho ragionato lungamente, stimo superfluo parlare degli altri. Forse taluno potrà sospettare che in tutto quest'articolo io abbia quasi voluto raccogliere dei cenci da appendere pomposamente sulle sacre pareti del tempio dell'arte. Sarebbe naturale che a me l'accusa sembrasse ingiusta, appunto perchè, facendo soggetto di discorso quattro nomi ignoti, ho creduto che mettesse conto parlarne. Si tratta di artisti, non di operai meccanici; si tratta di gente che ha avuto intelligenza, immaginazione e cuore. Ebbene, sieno riconsegnati alla storia, che esaminerà fino a che punto abbiano avuto queste doti; alla storia, che nel nostro tempo chiede che tutto le si apporti, salvo quello da cui non traluce alcuna favilla d'ingegno. Ordinando sempre l'immane materiale, essa ne trarrà, quando il tempo delle ricerche sia davvero compiuto, le sintesi sapienti che noi non possiamo ancora formulare.

E dei ritardatari è giusto tener conto? Io credo di sì, purchè (il punto è sempre lì) non sieno continuatori meccanici e freddi d'un periodo già finito. Ma quando li anima la sopravvivenza di quel sentimento che nei centri maggiori languiva od era estinto, quando, ignari del nuovo svolgimento, vivono solitari senza potervi partecipare, questi romiti dell'arte, questi sbandati fuor dell'orbita entro cui soltanto si sente l'influenza del progresso, colla loro buona fede, colla loro tranquilla inconsapevolezza del tempo a cui sono giunti, a me sembrano molto interessanti. Che importa se sono nati tardi? Essi vivono nelle medesime condizioni morali in cui sono vissuti i loro avi; e con questi, dimenticando il calendario, la storia deve aggrupparli.

GIULIO CANTALAMESSA

Digitized by Google

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Facciata del duomo di Milano: concorso di secondo grado: suo esito — Monumento di Fabrizio d'Acquapendente e di Cristoforo Colombo nei loro luoghi di nascita — Monumento ad Ugo Bassi in Bologna: suo cattivo incontro — Studi definitivi pel compimento della Farnesina ai Baullari, secondo il progetto Gui — Esposizione di ceramica ed arti affini da farsi in Roma nel febbraio venturo.

Dal giorno in che comparve la mia ultima cronaca artistica molti fatti si sono avverati nel dominio dell'arte; e s' io dovessi qui parlare di tutti, l'attuale rassegna dovrebbe estendersi oltre i limiti compatibili con l' indole sua, e che le sono stati in questo periodico convenientemente assegnati.

Mi limiterò per conseguenza a tener conto dei più importanti, fra i quali senza dubbio ha tenuto il primo posto la esposizione dei progetti per la nuova facciata del duomo di Milano.

Si sa che la capitale lombarda, seguendo l'esempio della sua consorella toscana, ha deciso di decorare la sua cattedrale di una fronte che, meglio dell'attuale, si trovi in armonia con lo stile dell' intero edifizio, e riesca di decoroso ornamento al medesimo. E a tale uopo fu indetto un concorso, che non essendo riuscito del tutto soddisfacente, diede occasione a bandirne, fra i quindici migliori concorrenti del primo, uno di secondo grado, che è quello del quale dobbiamo occuparci.

La esposizione dei progetti presentati fu aperta negli ultimi giorni di settembre con l' intervento delle autorità cittadine. Essendo nell' intervallo morto uno dei quindici, quattordici soli furono i concorrenti, che secondo l'ordine alfabetico così si dispongono: Azzolini Tito, di Bologna - Beltrami Luca, di Milano - Beker Ludovico, di Mainz - Brade E., di Kendal (Inghilterra) - Brentano Giuseppe, di Milano - Cesa Bianchi Paolo, di Milano - De Perthes E., di Parigi - Dick Rodolfo, di Vienna - Ferrario Carlo, di Milano - Hartel e Nekelmann, di Lipsia - Locati Giuseppe, di Milano - Moretti Gaetano, di Milano - Nordio Enrico, di Trieste - Weber Antonio, di Vienna.

Il pubblico dall'esame dei nuovi progetti ricevè tosto una impressione molto migliore di quella ricevuta già all'esposizione dei disegni del primo concorso, e le opere esposte infatti apparivano assai migliorate da quello che prima erano. Due, come si sa, erano i concetti che si trovavano a fronte in questo concorso. Come pel duomo di Firenze fu tanto dibattuta la questione se la facciata dovesse essere tricuspidale o basilicale, così pel duomo di Milano si contrasta se debba farsi a torri binate, come Notre-Dame di Parigi, il duomo di Colonia, la cattedrale d'York, l'abbazia di Westminster e cento altre cattedrali gotiche, ovvero se debba farsi priva di queste torri. I progetti esposti si dividevano dunque nelle due categorie: con le torri, cioè, e senza. A questa ultima categoria appartenevano i progetti di Beltrami, Weber, Brentano, Moretti; taluno, come il Cesa Bianchi, ne presentava due delle due diverse specie, altri si attenevano al partito delle torri gemelle. Il Beltrami, inoltre, proponeva nel suo progetto la erezione di un campanile staccato dalla chiesa, come quello di Venezia, e quello maraviglioso di Giotto, da costruirsi di fronte alla galleria Vittorio Emanuele, mettendo in opera i materiali decorativi che resulterebbero dalla scomposizione della facciata attuale.

Come sempre in questi casi avviene, quasi tutti i progetti contenevano delle buone cose e rivelavano di esser opere di architetti di polso; il difficile stava nel decidere quale fra tutti più si accostasse alla perfezione. La Commissione giudicante (Giurì) si adunò per esaminare i progetti e distribuire i premi promessi ai concorrenti.

Vincitore del primo, di ben quarantamila lire, fu proclamato l'architetto milanese Giuseppe Brentano, autore del progetto n. 8, senza torri e con la riduzione delle porte da cinque a tre, sostituendo alle due estreme due ampi finestroni.

I tre premi, di cinquemila lire ciascuno, furono vinti da Beltrami, De Perthes e Nordio.

Gli altri quattro, da lire tremila, rimasero assegnati a Dick, Locati, Moretti e Weber.

I rimanenti concorrenti ebbero ciascuno una indennità di duemila lire.

La Commissione, enunciando il suo giudicato,

Digitized by Google

manifestò all'Amministrazione della fabbrica del duomo vivissimo il desiderio che, per provvedere alla necessità di una torre campanaria in servizio della cattedrale, e curare la conservazione delle parti più pregevoli della facciata attuale, si scelga e si faccia eseguire il bellissimo progetto del campanile isolato, presentato dall'architetto Luca Beltrami.

L'opera di compimento finale e totale del duomo di Milano sarà dunque affidata a quei due egregi architetti della città.

— Due nuovi monumenti sono stati ultimamente inaugurati in Italia, e tra la immensa colluvie che ne va sorgendo ovunque, li prescelgo, perchè dedicati alla memoria di due grandi, che ben meritavano essere dalla loro terra nativa condegnamente onorati. Furon questi monumenti inaugurati quasi contemporaneamente al finire dell'agosto decorso, uno in Acquapendente, l'altro a Cogoleto. Il primo è dedicato al celebre Fabrizio, anatomico sommo, ed è opera del senese scultore Sarrocchi; l'altro si inalza a Colombo sulla piazza degli Ansaldi, a Cogoleto, e benchè modesto, non è per questo meno eloquente manifestazione d'onore dei Cogoletani al grande loro concittadino.

— Un altro monumento fu inaugurato a Bologna alla memoria dell'infelice Ugo Bassi. Questa opera, stata condotta a fine senza concorso alcuno, è riuscita infelicissima. L'atteggiamento della statua è stato giudicato severamente: la sua somiglianza con i lineamenti del patriota è stata riconosciuta nulla. Quindi si è costituito subito un nuovo Comitato per la erezione di altra statua meno infelice e che più sia degna di Bologna e del martire illustre.

— La palazzina conosciuta generalmente col nome della Farnesina ai Baullari, da nascosta com'era in vicoli angusti e luridi, venne messa in piena evidenza coi lavori dal Comune eseguiti per l'apertura del nuovo Corso Vittorio Emanuele. Ma se da un lato questi lavori giovarono alla fabbrica tanto stimata dagli artisti, dall'altro lato misero a nudo le parti rimastene incomplete: e lasciandola per ogni dove isolata produssero la necessità di compierla e ridurla degna della località dove è venuta a trovarsi. Un concorso fu indetto anche per la esecuzione di questo lavoro, e tra i vari progetti presentati venne prescelto quello del prof. Gui, il quale si è studiato di superare le non poche difficoltà che il compimento di questa preziosa fabbrichetta presenta. Viene ora assicurato che l'egregio autore di questo progetto ha cominciato a studiare il piano dell'effettiva esecuzione dell'opera, e che ha preso impegno di condurla sollecitamente a termine. Così l'Amministrazione municipale potrà mettere mano al compimento di questa graziosa palazzina.

E auguriamoci che questo lavoro, divenuto adesso necessario, sia al più presto compiuto. Ne riceverà lustro non poco la nuova strada già ricca di superbi edifizi, e lode somma il Comune che per mettere in evidenza questo palazzetto prezioso ha già sostenuto spese gravissime ed altre dovrà incontrarne per condurlo al suo compimento.

— Nel venturo febbraio avrà luogo in Roma una Esposizione retrospettiva e contemporanea di ceramica ed arti affini, nel palazzo delle Belle Arti in via Nazionale. Il Ministero d'agricoltura, industria e commercio e il municipio di Roma hanno assunto il patronato di questa Esposizione, come già assunsero quello delle precedenti mostre consimili, degli intagli, dei metalli e dei tessuti. E a dir vero son degni di lode. Queste Esposizioni speciali, chi ben le consideri, sono per le arti ben più proficue delle altre di carattere più generale; poichè la mente di chi le visita è costretta a concentrare tutte le sue forze sopra un sol ramo artistico, e non essendo distratta da oggetti di qualità diversa, acquista, si può dire per forza, una cognizione più perfetta dei prodotti di quell'arte speciale cui la mostra vien consacrata. Chi troppo abbraccia nulla stringe, è un vecchio proverbio; e appunto nelle Esposizioni dedicate a molti e diversi generi d'arte l'occhio vede una quantità di oggetti così disparati che la mente si confonde e il visitatore torna a casa sua avendo molto veduto, ma appreso pochissimo. Trovo quindi lodevolissimo questo sistema di fare ogni anno una mostra diversa dedicata a un sol genere d'arte. La Esposizione ventura sarà divisa in tre grandi categorie, la prima delle quali comprenderà le terre cotte d'uso domestico o decorative dai tempi più antichi fino al giorno d'oggi; la seconda conterrà le maioliche dai primitivi saggi fino al presente, e la terza, finalmente, comprenderà i vetri, gli smalti, i musaici.

L'impresa è meritevole dei più sinceri augurî di felice riuscita, ed io glieli faccio e di cuore.

C. Galeazzi

Digitized by Google

BIBLIOGRAFIA

I.

Storia generale dell'arte. Critica, Estetica ed Iconografia.

ATTI del collegio dei professori della R. Accademia di belle arti di Firenze. Anno 1887. Firenze, successori Le Monnier, 1888, in-8, pp. 73.

ATTI dell'Accademia ligustica di belle arti, 1885-86, 1886-87, 1887-88. Genova, tip. dell'Istituto Sordomuti, 1888, in-8, pp. 30.

BARBIERI (Luigi). Crema artistica. Crema, tip. G. Anselmi, 1888, in-16, pp. 98. (*Biblioteca storica cremasca,* n. 4).

BOIDI (Giuseppe A.). Dizionario ragionato delle voci delle arti del disegno. architettura, pittura, scultura ed industrie affini e dei vocaboli usati in senso artistico, con nozioni etimologiche, storiche, artistiche e tecniche ed osservazioni critiche, ad uso degli studiosi di arti belle, ingegneri civili, architetti, pittori, scultori, ecc. e d'ogni culta persona. Torino, tip. Vincenzo Bona, 1888, in-4, pp. VIII-654.

BORRELLI (P.). Il simbolismo e l'arte. (*Cronaca rossa di letteratura, scienza ed arte,* n. 16. Milano, 19 agosto 1888).

BORZELLI (Augusto). Ricordi d'arte. Casalbordino, stab. tip. Nicola De Arcangelis, 1888, in-16, pp. 143.

CARCANO (Giulio). Verità e bellezza considerate come principio dell'estetica. (*Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto.* Anno V, 1887).

MALAMANI (Vittorio). Memorie del conte Leopoldo Cicognara, tratte da documenti originali. Parte II (ultima). Venezia, I. Merlo edit., 1888, in-16, pp. 440.

RÒNDANI (Alberto). La filosofia positiva e la critica d'arte. Volume I. Le dottrine dei positivisti nelle applicazioni critiche del prof. Villari. Parma, Luigi Battei edit., 1888, in-16, pp. 172.

VALLE (Emilio). Reminiscenze artistiche. Vicenza, 1888, in-8, pp. 37. (Nozze Roi-Fogazzaro).

VENTURI (Adolfo). L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. (*Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna,* vol. VI, fasc I-III, p. 91).

II.

Architettura.

BARELLI (Vincenzo). Monumenti comaschi. Parte I. (La cattedrale di Como). Disp. I. Como, A. Fustinoni edit., 1888, in-fol, pp. 1-3, con 5 tav.

BASILE (G. B.). Sull'architettura della chiesa del Vespro Siciliano. Conferenza tenuta nell'aula magna della R. Università di Palermo. (*La Sicilia artistica ed archeologica.* Agosto 1888).

BASILICA (La) di San Marco in Venezia, illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani, sotto la direzione di Camillo Boito. Parte I. Venezia, Ferd. Ongania (tip. Emiliana), 1888, in-fol., pp. XXXI-90, con ritr. e 7 tav.

BELTRAMI (Luca). Elementi architettonici e decorativi componenti la facciata del duomo di Milano secondo il suo progetto. Milano, Colombo e Cordani, 1888, in-4, pp. 24.

— Francesco Maria Richino, autore di un progetto per la facciata del duomo di Milano rimasto sconosciuto. (*Archivio storico lombardo,* fasc. III, p. 670).

BRADE (Daniel). Al Comitato dei giurati per il secondo concorso per una nuova facciata del duomo di Milano. Milano, tip. Pirola, agosto 1888, in-4, pp. 3.

BRENTANO (Giuseppe). Concorso internazionale di 2° grado per la nuova facciata del duomo di Milano. Milano, tip. Bernardoni, 1888, in-4, pp. 62.

CAFFI (Michele). L'antica badia di San Celso in Milano. (*Archivio storico lombardo,* 30 giugno 1888, p. 350)

— La famiglia dei Solari. (*Arte e Storia,* n. 25. Firenze, 5 settembre 1888).

CAROCCI (Guido). La pieve di San Martino e la chiesa di Sant'Andrea a Palaja. (*Arte e Storia,* n 19).

CAROTTI (Giulio). Il duomo di Milano e la sua facciata. Con illustrazioni. Milano, tip Bortolotti, 1888, in-16, pp. 183.

CAVALLI (Emmanuele). Il real duomo di Lucera monumento nazionale e sue vicende. Lucera, tip. Urbano, 1888, in-8, pp. 59.

CESA-BIANCHI (Paolo). Alcune considerazioni unite ai progetti presentati al concorso di 2° grado per la nuova facciata del duomo di Milano. Milano, tip. Luigi Pirola, 1888, in-4, pp. 18.

CLERICI (Gaetano). La facciata del duomo di Milano. (*Arte e Storia,* n. 26. Firenze, 15 settembre 1888).

DAVARI (Stefano). I palazzi dell'antico comune di Mantova e gli incendi da essi subìti. Mantova. stab. tip.-lit. Mondovi, 1888, in-8, pp. 23.

(Estr. dagli *Atti della R. Accademia Virgiliana*),

Digitized by Google

GIBELLI (Alberto) Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei Santi Andrea e Gregorio al clivo di Scauro sul monte Celio. Roma (Siena, tip. arciv. San Bernardino), 1888, in-8, pp. 192, con 23 tav.

HUGUES (Chiaffredo). Lo stile del duomo modenese e della nuova decorazione dipintavi nell'abside. (*Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena,* ser. II, vol. V).

INTRA (G. B.) La reggia mantovana sotto la prima dominazione austriaca. (*Archivio storico lombardo,* fasc. III, p. 473).

JACKSON (T. G.). Monumenti d'architettura in Dalmazia: corrispondenza al R. Institute of British Architects, tradotta da Giacomo Boni. Venezia, stab. tip.-lit. M. Fontana, 1888, in-8, pp. 30.
(Estr. dall'*Ateneo Veneto*).

KIRSCH (J. P.). Beiträge zur Geschichte der alten Peters-Kirche in Rom (*Römische Quartalschrift für christl. Alterthumsk, und für Kirchengesch.*, II, 2).

LANZA (F. DE). Sopra il restauro dell'antico tempio di Diocleziano in Spalato, convertito in chiesa cattedrale: osservazione in cui si dimostra infondata l'asserzione in lapide, oggi sovrapposta al portale del tempio, erroneamente dichiarato antico mausoleo di Diocleziano. Treviso, tip. Zoppelli, 1888, in-8, pp. 18.

LODI (Fortunato). Studi pratici pel tracciamento delle ombre nei disegni geometrici di architettura, con molte note ed aggiunte ricavate dalle opere dell'Amati, dell'Astolfi, del Landriani, di Giambattista Berti, ecc. Milano, Giuseppe Galli edit. (tip. Filippo Poncelletti), 1888, in-8, pp. 87.

MAFFEI (G.). Dell'architetto professore Mariano Falcini: note artistiche. Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, 1888, in-8, pp. 19.

MOTTA (Emilio). L'architetto Aristotele da Bologna ai castelli di Bellinzona. (*Bollettino storico della Svizzera Italiana,* n. 7).

NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI (Aristide). Del duomo di Milano e della sua nuova facciata (*Il Politecnico, giornale dell'ingegnere architetto,* nn. 7-9, pp. 345 e 503).

PICCIRILLI (P.). Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati, dal XIV al XVI secolo. Fascicoli 1-2. Lanciano, stab. tip. R. Carabba, 1888, in-fol., pp. 1-32, con 6 tav.

PIETRAGANZILI (Rosario Salvo di) La leggenda della tempesta e il voto del re Ruggiero per la costruzione del duomo di Cefalù. Con tre tavole. (*La Sicilia artistica ed archeologica.* Anno II, fascicoli VI-VII).

POGGI (Vittorio). Architettura moderna sulla Riviera ligure. (*Arte e Storia,* n. 19).

STEVENSON (E.). Il Settizonio severiano e la distruzione dei suoi avanzi sotto Sisto V. (*Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma,* fasc. 8).

TEDESCHI (Paolo). Il duomo di Pola (*Arte e Storia,* n. 23. Firenze, 15 agosto 1888).

III.

Scultura.

AGNOLETTI (Carlo). Antonio Canova: elogio recitato nel tempio di Possagno domenica 13 luglio 1884, LXV anniversario della sua erezione. Treviso, tip. istituto Mander, 1888, in-8, pp. XVI. (Nozze di Giovanni Donadi con Elena Rossi).

ALLEGRO (Ag.). Cenni biografici dello scultore prof. C. F. Chiaffarino. Genova, Fratelli Armanino, 1888, in-8, pp. 65.

CAFFI (Michele). Parma ed alcuni artisti lombardi del Rinascimento. (*Arte e Storia,* n. 26. Firenze, 15 settembre 1888).

— Pavia, della Certosa e di un'opera di Benedetto Ubriachi. (*Arte e Storia,* n. 25. Firenze, 5 settembre 1888).

DORN (Vittorio). Critica d'arte. Per le statue della reggia di Napoli. (*Fanfulla della Domenica,* n. 36. Roma, 2 settembre 1888).

EMERSON (Alfred). An engraved bronze bull at Metaponto. (*The Americ. Journ. of archaeol. and of history of the fine arts.* March, 1888, pp. 28).

FABRICZY (C. De). Un alto-rilievo di Luca Della Robbia. (*Arte e Storia,* n 22).

MELI (Giuseppe). Giacomo Serpotta palermitano, statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII. Continuaz. (*La Sicilia artistica ed archeologica.* Anno II, fasc. VI-VII).

NOMI (Ugo). Il tabernacolo di Benedetto da Maiano a San Gimignano. (*Arte e Storia,* n. 23. Firenze, 15 agosto 1888).

PULEJO (Domenico). Appena una distrazione del mio pensiero sopra Roma, ossia il Mosè di Michelangelo. Roma, tip. Agostiniana, 1888, in-16, pp. 60.

RIDOLFI (Enrico). Della vita e delle opere di Vincenzo Consani scultore. Lucca, tip. Giusti, 1888, in-8, pp. 44.
(Estr. dagli *Atti della R. Accademia di Lucca,* tomo XXV).

RIGHI (Ett. Scipione). Della vita e delle opere del marchese Torquato Della Torre, scultor veronese: frammenti pubblicati a cura della marchesa Matilde Della Torre nata Faitini. Verona, stab. tip.-lit. G. Annichini, 1888, in-8, pp. 46.

IV.

Pittura. Mosaico. Miniatura.

BALDORIA (Natale). Un quadro di Frà Paolo da Modena nella R. galleria Estense. (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte.* Fasc. III, p. 166).

BONAZZI (Francesco). Dei veri autori di alcuni di-

Digitized by Google

pinti della chiesa di Santa Maria della Sapienza in Napoli. (*Archivio storico per le provincie napoletane*. Anno XIII, fasc. I, p. 119).

CECCONI (E.). La pittura all'Esposizione nazionale di Bologna. (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte,* fasc. IV, p. 197).

CIONINI (Natale). Una lettera del pittore sassolese Giacomo Cavedone. (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte,* fasc. IV, p 238).

CRISTOFORI (Francesco). La vita di Santa Rosa dipinta a fresco da Benozzo Gozzoli nel 1453. (*Miscellanea francescana,* vol. III, fasc. I).

DINELLI (Dante). Contrada della Pantera in Siena: relazione storico-artistica sul restauro della Madonna della Mandorla, con alcuni cenni storici sull'origine della contrada e delle chiese da essa uffiziate e sulla vita e sulle opere di Jacopo della Quercia: memorie e considerazioni. Siena, tip. arciv. S. Bernardino, 1888, in-16, pp. 33-10.

FILARTE (Ugo de). Medaglioni: Rodolfo Morgari. (*Gazzetta del Popolo della Domenica,* n. 34).

FORNONI (Elia). Il cognome e la patria di Palma Vecchio. (*Arte e Storia,* n. 25. Firenze, 5 settembre 1888).

FRACCIA (Giovanni). Il trittico Malvagna del museo di Palermo. (*Il Bibliofilo*, nn. 8-9, Bologna).

FRANCI (Mario). Giorgio Giuliani e la scuola Guidesca: memoria. Roma, tip. Forzani e C., 1888, in-8, pp. 12.

GAGLIARDI (Fr.). Della scuola di pittura napolitana: sua origine e suoi confronti. Napoli, tip. di Luigi Gargiulo, 1888, in-8, pp 26.

MACCHI (Gustavo). Pittura storica. (*Le Conversazioni della Domenica,* n. 34).

MELANI (Alfredo). Pietro Aldi pitore. (*Le Conversazioni della Domenica,* n. 34).

MOLMENTI (P. G.). I pittori Bellini: documenti e ricerche. (*Nuova Antologia,* fasc. XIV, 16 luglio 1888, p. 305).

PACHETTI (Carlo). Commemorazione del pittore Pietro Aldi, fatta nel dì 31 maggio 1888 in nome del Circolo artistico senese e nella propria sede. Siena, tip. dell'Ancora, 1888, in-8, pp. 26.

PANZACCHI (E.). Luigi Serra pittore. (*Nuova Antologia,* 16 agosto 1888).

PAVAN (Antonio). Il rinascere della pittura in Italia nel secolo XIV. La scuola fiorentina. (*L'Ateneo Veneto,* nn. 4-5, p. 221).

PERINI (G. B.). Della vita e delle opere di Francesco Novelli, pittore ed incisore veneziano. Venezia, tip. ex-Cordella, 1888, in-16, pp. VII-93.

PITTURE proposte in compra al Gran Principe di Toscana. Lettera di Giuseppe Landini a Giov. Battista Nelli. (*Zibaldone,* anno I, n. 5. Firenze, maggio 1888).

SACCARDO (G.). Due avventure tragiche e una abitazione di Tiziano in Venezia. (*Archivio Veneto,* fasc. LXX, p. 405).

SALVINI (Salvino). Per Luigi Serra. (*Arte e Storia,* n. 20. Firenze, 15 luglio 1888).

SCHIAVON (Antonio). Guariento, pittore padovano del secolo XIV. (*Archivio Veneto,* fasc. LXX, p. 303).

STAMMLER (J. K.). Der sogenannte Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern, eine altvenetianische Altartafel (Diptycon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn, und ihr Werth für Kunst und Geschichte. Bern, Nydegger-Baumzart, 1888, in-8, pp. IV-232. (Estr. dal *Berner Taschenbuch*).

TUASNE (L.). Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople, 1479-1480, d'après les documents originaux en partie inédits, avec huit planches hors texte. Paris, Ern. Leroux, 1888, in-4, pp. VIII-71.

VANNI (Manfredo). Onoranze a Pietro Aldi in Marciano: largo sunto del discorso commemorativo. Arezzo, stab. tip. B. Pichi, 1888, in-fol., pp. 3.

VENTURI (Adolfo). L'arte emiliana nel Rinascimento: il Francia. (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte,* fasc. I, p. 1).

— L'arte emiliana del Rinascimento: Francesco Bianchi Ferrari. (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte,* fasc. III, p. 133).

YRIARTE (Charles). Paul Veronese. Paris, librairie de l'Art, 1888, in-4, pp. 80.

V.

Incisione. Monete e Medaglie. Gemme.

AMBROSOLI (Solone). Di uno scudo progettato per San Marino. (*Rivista italiana di numismatica,* fasc. III, p. 363).

ARMELLINI. Eine Bronze-Platte mit den Bildnissen Petri und Pauli, gefunden in den Katakomben der H. Agnes. (*Röm. Quartalschr. für christl. Alterthumsk. und für Kirchengesch.,* II, 2).

PAPADOPOLI (Nicolò). Alcune notizie sugli intagliatori della zecca di Venezia. (*Archivio Veneto,* fasc. LXX, p. 271).

— — (*Rivista italiana di numismatica,* fasc. III, p. 351).

ROSSI (Umberto). Francesco Marchi e le medaglie di Margherita d'Austria. (*Rivista italiana di numismatica,* fasc. III, p. 333).

SANTONI (Milziade). Maestro Tobia da Camerino, orafo ed emulo di Benvenuto Cellini (1530-50). Camerino, tip. succ. Borgarelli, 1888, in-8, p. 15.

WAAL (A. DE). Der Silber- und Goldschatz des cav. Rossi. (*Röm. Quartalschrift für christl. Alterthumsk. und für Kirchengesch.,* II, 2).

VI.

Industrie artistiche. Costume.

AGABITI (Teresina). Guida per l'insegnamento del disegno lineare. Treviso, presso G. B. Ghilini-Agabiti. Padova, stab. tip. Prosperini, 1888, in-8, pp. 25

Digitized by Google

CAROCCI (Guido). Gli arazzi nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio. (*Arte e Storia,* n. 21).

MELANI (Alfredo). Decorazione e industrie artistiche, con una introduzione sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata. Volume I: Antichità e medioevo. Milano, Ulrico Hœpli (tip. Bernardoni), 1888, in-16, pp. XII-206 (Manuali Hœpli).

REALE (Ed.). Trattato di disegno geometrico-lineare svolto secondo i recenti programmi governativi, diviso in tre parti ad uso delle scuole tecniche, normali e serali. Testo e atlante. Napoli, stab. Nicola Jovene e C, 1888, in-8, pp. 95, con XXIV tav.

URBANI DE GHELTOF (G. M.). La ceramica in Padova: note. Padova, stab. tip. Prosperini, 1888, in-8, pp. 22-9.

WAAL (A. DE). Eucharistisches Gefäss in Lammes-Form. (*Röm. Quartalschrift für christl. Alterthumskunde und für Kirchengesch.,* III. Heft).

VII.

Arte regionale. Guide, Musei ed Esposizioni.

ADEMOLLO (Alfonso). La fortezza, le mura e le porte di Grosseto. Appunti storici e artistici. (*Arte e Storia,* n. 22).

BACCIOTTI (Emilio). Firenze illustrata nella sua storia, famiglie, monumenti, arti e scienze. Tomo IV (Le piazze). Firenze, tip. Cooperativa, 1888, in-8, pp. 360.

BOTTARI (Primo). L'Esposizione di belle arti a Ferrara. (*Arte e Storia,* n. 18).

BUSMANTI (S.). Il museo di Ravenna. (*Arte e Storia,* n. 20. Firenze, 15 luglio 1888).

CAMERA (Matteo). Ricordi sull'antica Canosa nella Daunia. (*Arte e Storia,* n. 19).

CARDELLA (Domenico). Museo etrusco Faina, al quale è unita una raccolta di monete consolari ed imperiali. Orvieto, tip. M. Marsili, 1888, in-16, pp. 79.

CATALOGUE (Illustrated) of Alberto Grubicy's picture Gallery in the Italian Exhibition in London, with a preface and biographical notes by Vittore. Milan, C. Rebeschini and Co. printers, 1888, in-8, pp. 30 con XXXII tav.

CENOBIO (Il celebre) e claustro di San Michele in Bosco degli Olivetani di Bologna: cenni storici ed artistici. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani, 1888, in-16, pp. 29.

ESPOSIZIONE generale italiana di Torino, 1884. Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del Risorgimento italiano, con introduzione di Cesare Correnti. Parte II. Oggetti. Milano, Fratelli Dumolard, 1888, in-4, pp. XIX-333.

GUIDE de la galerie royale de Venise, avec notices historiques par A. Q. Venise, Sébastien Zanco édit. (impr. M. Fontana), 1888, in-16, pp. 191.

LANZIROTTI (A.). Guide pour visiter la chartreuse de Pavie, monument national. Pavia, tip.-lit. succ. Marelli, 1888, in-16, pp. 45.

LENZONI (Augusto). L'Esposizione artistica di Bologna. (*Gazzetta Letteraria* di Torino, nn. 32 e 33).

LUGARI (Gio. Battista). Le catacombe ossia il sepolcro apostolico dell'Appia descritto ed illustrato. Roma, tip. A. Befani, 1888, in-fol., pp. 86, tav. IX.

MASINI (Cesare). Storia della pinacoteca di Bologna. Bologna, Regia tipogr., 1888, in-16, pp. 25.

MELANI (Alfredo). Il bello all'Esposizione annuale di Brera. I. Impressione generale. (*Conversazioni della Domenica,* n. 36. Milano, 2 settembre 1888).

— Cosa c'è all'Esposizione di Brera? (*Arte e Storia,* n. 25. Firenze, 5 settembre 1888).

MOLINIER (Émile). Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295). Suite et fin. (*Bibliothèque de l'école des chartes,* XLIX, 2e et 3e livr.).

MURO (Ant.). General catalogue of the National museum of Naples. Naples, tip. Cosmi, 1888, in-16, pp. 127.

RACCOLTA di disegni esistenti nella R. galleria degli Uffizi, riprodotti in fototipia per cura dei fratelli Alinari. Fasc. I. Firenze, fratelli Alinari editori (tip. dell'Arte della Stampa), 1888, in-fol.

RICORDO dell'Esposizione italiana Londra, 1888. Numero speciale dell'*Illustrazione Italiana* pubblicato in Londra da Walter Hill et Co. Lt. Milano, Fratelli Treves, 1888, in-fol, pp. 24.

SOUVENIR of the Italian Exhibition London 1888. Special number of the *Illustrazione Italiana* published in London by Walter Hill et Co. Lt. Milan, Treves Brothers, 1888, in-fol., pp. 24.

STORIA (La) delle arti del disegno, studiata nei monumenti che si conservano in Bologna e nei suburbi: nuova guida artistica. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani, 1888, in-16, pp 263.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

ROMA — Forzani e C. tipografi del Senato.

Digitized by Google

SPERANDIO DA MANTOVA

Il compianto direttore del gabinetto numismatico di Berlino, il Friedländer, discorrendo pochi anni fa dello Sperandio, lamentava la mancanza d'ogni dato biografico intorno a quest'artista. [1] E da allora gli archivi d'Italia svelarono fatti, particolari importanti della sua vita, sì che le tavole cronologiche del Friedländer e dello Heiss [2] ne restarono tutto scomposte, perchè fondate su pochi fatti positivi, su documenti male interpretati, su generiche notizie che gli autori possedevano dei personaggi ritratti nelle medaglie. Ora noi ci proponiamo di ricomporre la cronologia dell'artista, traendo pro delle recenti pubblicazioni e di documenti inediti, affinchè la conoscenza di quanto è venuto alla luce nel breve volgere d'anni possa essere di guida a nuove investigazioni, che meglio servano a determinare il carattere e le opere del versatile artista.

Suo padre fu Bartolomeo di Sperandio, che per la prima volta si trova inscritto nella corporazione degli orefici mantovani l'anno 1433, e non nel 1430, come scrive il D'Arco; [3] ed era di casato Savelli di Roma, come ne insegna il Malagola. [4] Nel 1437, e forse prima, aveva lasciato Mantova, e già alli 25 febbraio aveva eseguito a Ferrara tre sigilli grandi e due piccoli pel marchese Niccolò d'Este. [5] A Mantova intanto era citato, come contumace, a comparire innanzi ai consoli dei mercanti, e non essendo comparso, fu tuttavia ordinato che fossero ammessi i suoi diritti, come se egli avesse obbedito alla citazione. [6] Rimase Bartolomeo di Sperandio a Ferrara, ove lo troviamo ancora

[1] *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts* (1430-1530) von JULIUS FRIEDLAENDER. Berlin, 1880.

[2] *Les médailleurs de la Renaissance*, par ALOIS HEISS. *Sperandio de Mantoue*, etc. Paris, Rothschild.

[3] CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*. Mantova, 1857. Nell'archivio antico della Camera in Mantova, nell'originale statuto del *Paratico degli orefici*, fra gl'inscritti dell'anno 1433 (*millesimo quadringento trigesimo tercio*) trovasi *Bartolomeus filius q^m Sperandei*.

[4] CARLO MALAGOLA, *Di Sperindio e delle cartiere, dei carrozzieri, armaioli, librai, fabbricatori e pittori di vetri in Faenza sotto Carlo e Galeotto Manfredi* (1466-1488). Modena, Vincenzi, 1888.

[5] Archivio di Stato in Modena, Registro della Camera, *Mandati* 1436-38, c. 97 b.

« Messer Bartholemio di Sperandei da Mantoa orevese debe havere da lo Illu: Signor messer lo Marchese de Ferrara ducati vj prima per tri sigilli grandi et due picoli.

« Parme justo prezio libre undese.

« Galeotus subscripsit libre undese.

« habuit mandatum solutionis die 25 februarij 1437 ».

[6] Archivio Gonzaga in Mantova, *Libri dei decreti* 1436-46, lib. 8, pag. 135; 1437, 20 giugno.

« De Consensu dñi.

« Mandatum etc. Est quod per conscules statere mercatorum Mantue, Bartholomeus sperandeo aurifex admitatur ad omnem eius defensam super his que sibi petita sunt et petuntur per Francischum de bonatis, et omnia sua jura que voluerit dicere

Digitized by Google

nel 1451, intento ad eseguire un lioncorno, divisa di Borso d'Este, pel podestà di Ferrara. [1] Ne' documenti da cui queste notizie si desumono, Bartolomeo di Sperandio è sempre detto orefice; cosicchè difficilmente si potrebbe convenire con l'Yriarte che, nel discorrere della cappella di San Michele Arcangelo nel tempio Malatestiano di Rimini, [2] suppose che gli scompartimenti di quella con putti scolpiti fossero « opera di Sperandio Melioli, non l'illustre mantovano, che seguì le traccie del Pisanello e di Matteo de' Pasti, appena nato al tempo della costruzione della cappella; ma suo padre *Sperandio Bartolomeo,* inscritto, nel 1430, come orefice nella corporazione mantovana ». Innanzi, tutto, conviene osservare che Charles Yriarte fa qui grande confusione di nomi e d'artefici; che lo Sperandio nominato nello statuto degli orafi mantovani è appunto il padre del nostro medaglista, non un Melioli; che il celebre medaglista Melioli non si chiamava Sperandio, ma Bartolomeo Melioli, nato nel 1448. E non sarà vano anche di ricordare che, fra gli inscritti del 1441 nella corporazione degli orafi mantovani, trovansi *Virgilius de Meliolis* e *Joannes de Meliolis:* nessun altro Melioli. Charles Yriarte invertendo poi i due nomi Bartolomeo Sperandio, e facendone uno Sperandio Bartolomeo, trasforma il genitivo in nominativo; poichè il padre del nostro medaglista si chiamava Bartolomeo di Sperindio o Bartolomeo Sperandei. Lo stile poi dei putti rammenta troppo la scuola fiorentina, perchè non sia audace il supporre, solo dalle parole SPERA IN DEO, che si leggono nel primo bassorilievo a destra della predetta cappella, il nome di uno Sperandio mantovano. E tuttavia se quella scritta a grandi caratteri dovesse credersi non invocativa, ma il ricordo del nome dell'artista che eseguiva i genietti; e non si trovasse notizia d'altri Sperandei, il medaglista, lui proprio, poteva, al tempo in cui quella cappella si adornava, aver parte nel lavoro.

Il nostro Sperandio, il medaglista, secondo alcuni storiografi, nacque nel 1448; ma questa è invece la data di nascita di Bartolomeo Melioli. Egli nacque assai prima, poichè, come vedremo più innanzi, nel 1470 aveva già figlie da marito; e nacque probabilmente a Mantova, patria che egli costantemente ricorda nelle sue medaglie. E fu a Ferrara, ove tanti medaglisti s'incontrano, ove il Pisanello rinnovò le forme della medaglia, che lo Sperandio crebbe e si educò nell'arte paterna. La prima volta che di lui è fatto menzione è nel 1445. [3] Supponendo ch'egli avesse allora vent'anni, conviene ritenere il 1425 quale data approssimativa de' suoi natali; e difatti, se nel 1470 aveva figlie da marito, al 1425 circa devesi riportare la sua nascita.

Tanto nel 1445 come nel 1447, [4] lo Sperandio riceve mandati dalla corte Estense in suo favore: il primo di frumento e di vino, il secondo di denari. Dopo quegli anni, non ritroviamo a Ferrara lo Sperandio che nel 1463, l'anno *della morìa;* poi nel 1466, in cui Borso d'Este condona all'artista metà della somma, ch'egli doveva restituire perchè avuta in più, come provvigionato della Corte,

et producere inteligantur et acceptentur non obstante quod fuerit contumax et positus in contumacia pro comparatione non facta coram ipsis consculibus in tempore congruo et quod non comparuerit in tempore juxta preceptum sibi Bartholomeo missum nec aliquibus alijs que sibi obstarent, et non minus audiatur, et omnia sua jura acceptentur et admittantur, ac si in termino citationis comparuisset. Petrus de Arivabenis Ill. et Ex. d. nri secretarius, visa supplicatione signata fiat scripsit die xx° Junij 1437 ».

[1] N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara.* Ferrara, Taddei, 1864.

[2] CHARLES YRIARTE, *Un condottiere au* XVe *siècle. Rimini.* Paris, Rothschild, 1882.

[3] Archivio di Stato in Modena, Registro della Camera, *Mandati* 1445-46, c. 142 b.

« Leonellus Marchio

« Mandato Illu: ac ex: domini nostri domini Leonelli Marchionis Estensis etc. Vos . . factores generales ipsius dari faciatis Sperandeo aurifici modium unum frumenti et mastellos sex vini. Quos sibi donat Illu. dominus noster.

« Aristoteles bruturius scripsit XXVIII octobris 1445.

« habuit mandata ».

[4] Archivio suddetto, Registro della Camera, *Mandati* 1447, c. 142 a.

« Leonellus Marchio Estensis etc.

« Dilecti nostri. Siamo contenti che vui faciati dare a mastro Sperandeo da Mantoa aurifice libre doe soldi dieci de marchesini per certo nostro facto, non obstante altra commissione vi habia facto in contrario Cento-Lanze nostro famiglio.

« Belriguardi XVIIIJ Septembris 1447.

« Factoribus nostris generalibus carissimis

« habuit mandatum ».

Digitized by Google

tanto in quei mesi in cui Ferrara fu afflitta da peste, come nell'anno successivo 1464. [1] Forse lo Sperandio abitò Ferrara anche prima del 1463, ma da quell'anno al 1477 vi ebbe abituale dimora. Nel 1467 gli è pagata la pigione di una casa in Ferrara, [2] e nel 1468 ritira provvigioni dalla Corte. [3]

Dal 1447 al 1463 circa, dove rimanesse lo Sperandio non è noto, ma può supporsi ch'egli fosse per alcun tempo a Milano, se si ricordano le medaglie da lui eseguite di Francesco Sforza e di Marino Caracciolo, probabilmente intorno al 1460, prima che egli si recasse a Ferrara.

Lo Sperandio fu il principale de' medaglisti estensi nel periodo d'Ercole I. Per le nozze di questo principe, gettò un medaglione coi busti degli sposi in profilo, l'uno a fronte dell'altro, con un alato cherubino sulle loro teste, cincondati da un festone d'alloro; [4] e fece pure una medaglia del duca con la divisa dell'albero nel rovescio, e quella di Sigismondo d'Este, primo marchese di San Martino. I cortigiani, gli oratori, i gentiluomini, i lettori dello studio ferrarese ebbero medaglie dallo Sperandio. Vediamo ritratti Pietro Bono Avogario, seguace di Esculapio e di Urania, che emendò varii libri d'astronomia stampati a Ferrara, in cui è chiamato *excellentissimus* o *consumatissimus astronomus;* Ludovico Carbone, poeta ed orator ferrarese, col busto ora coperto da un berretto ed ora incoronato di lauro; Nicolò da Correggio, di cui Ercole I d'Este, sin dal 1471, teneva *uno libreto vulgare in versi,* e che andò nel 1473 a Napoli per accompagnare sposa a Ferrara Eleonora d'Aragona: *invincibile giostratore,* riportò il premio del torneo per la *difesa del Dio d'Amore,* che si fece nel 1478 sulla piazza di Ferrara: egli era, a detta d'Isabella d'Este, *el più atilato et de rime et cortesie erudito cavagliere et barone che ne' tempi suoi si ritrovasse in Italia.* Vediamo inoltre Agostino di Ugolino Buonfranceschi di Rimini (dallo Heiss scambiato con Buonfrancesco da Reggio), consigliere segreto di Borso d'Este, dottore leggente dello studio di Ferrara; [5] Giacomo Trotti, altro consiglier segreto del duca di Ferrara, creato cavaliere nel 1472; Antonio Sarzanella, già ambasciatore estense in Toscana dal 1451 al 1463; [6] e Giovanni Lanfredini, oratore dei Fiorentini a Ferrara, allorchè fu creato duca Ercole I d'Este, e investito da questo principe del privilegio di aggiungere al proprio cognome quello di Estense. [7] Oltre questi personaggi ritratti dallo Sperandio a Ferrara, dobbiamo annoverare il dotto Prisciano, uomo versato nello studio dell'antichità, ma oratore prolisso, gonfio di citazioni e di rettorica; il vescovo Bartolomeo della Rovere, e fra Cesario Contughi dell'ordine dei Serviti; i ricchi mercanti Bartolomeo Pendaglia [8] e Simone Ruffini di Milano, cittadino ferrarese, il quale nel 1472 fece dipingere da Bal-

[1] Archivio di Stato in Modena, Camera ducale, Registro *Mandati* 1466, c. 45.

« Borsius Dux

« Dilectissime noster. Nui siamo contenti che vui Indugiati SperaIndio da Mantoa sino a pasqua per li dinari de le page che lui ha ad restituire Si de le tre paghe retenute delanno 1464 ali altrj come de quelle del tempo de la Moria. Et dicemovi fin da mo che de quelle del ditto tempo delamoria gli ne havemo donato e donemo lamitade.

« Fossadalbarj 19 Martii 1466. « Sperandei de Mantua ».

[2] Archivio sudd., Libro *Zornale de usita per conto de Roman di lardi thesaurero* 1467, segnato 00, c. 89 b.

« Al nome de dio zuobia adi XIJ di novembre MoccccoLxvij

« Alo Illmo nostro Signor duca al suo chapitolo libre quindexe de marchesini per la soa Signoria ad Antonio de Imolixi per pagarlj a Spierandio da mantoa per la pexon de sej mexj de una chaxa che gie paga lo prefato nostro Signor duca e per lo dito Ser Antonio a Ser Iacomo maflo contanti per tanti luj gie dete adì pasati per darlj alo Illmo n. S. d. per dita chaxone come in Registro de la camara 1467, c. 201..... per mandato etc. L. xv s. — d. — ».

[3] Archivio sudd., 1468, Libro *Zornale de usita per conto de Roman di lardi theseaurero,* PP, c. 27 b.

« Al nome de dio zuobia adi XIIIJ de Aprile MoccccoLxviij

« A mastro Sperandio da mantoa orevexe per conto de soe page libre cinque soldi quatordexe de marchesini contati a luj insino adi 12 de marzo..... L v s. XIIIJo d. —

« ala Bolletta c. 81 ».

[4] Tale è il medaglione riprodotto dallo Heiss. Nel medagliere di Milano ne esiste una variante o meglio una prova di singolare finezza, superiore assai a quella conosciuta dallo Heiss. Il medaglione di Milano non è circolare, ma a mo' di tabellina, e manca in essa il cherubino e il festone d'alloro. Un calco di esso ci fu fornito cortesemente dal dott. Solone Ambrosoli.

[5] Come tale è indicato nel *Memoriale,* T. T., 1472, dell'arch. sudd., a c. 3.

[6] V. *Intrata et spesa,* CC, 1456 e segg., a c. 106 (arch. sudd.).

[7] Di ciò fanno fede le di lui lettere (1480–1483), nelle quali si sottoscrive « Johannes Lanfredinus Estensis ». Nel 1476 e nel 1478 era a Venezia, dal 1480 al 1483 visse in Firenze, ove (1483, 13 nov.) copriva la carica di *Vexelifer Justitie.*

[8] La medaglia di Bartolomeo Pendaglia porta la data 1472, e fu perciò eseguita dopo la sua morte, se a lui veramente,

Digitized by Google

dassare d'Este in S. Domenico di Ferrara una cappella coi fatti della vita di Sant'Ambrogio e con il ritratto suo, di sua moglie e de'suoi nipoti. [1]

Infine, nel periodo in cui Sperandio visse a Ferrara, probabilmente furono da lui gettate la medaglia di personaggio anonimo, che ha tratti iconografici tali da ricordare Tito Strozzi, l'elegante poeta, *mangiapopoli;* e così la medaglia di un poeta o letterato ignoto, *Parupus,* medaglia che, nella sua composizione, ricorda alquanto quella di Ludovico Carbone.

Oltre queste medaglie di personaggi ferraresi, lo Sperandio eseguì, nel periodo in cui forse costantemente dimorò a Ferrara, due medaglie di Veneziani, di Pietro Albani e di Carlo Quirini. Portano entrambe la data MCCCCLXXII, e potrebbe supporsi che lo Sperandio le avesse eseguite a Venezia, ma egualmente è supponibile un soggiorno a Ferrara di quei due personaggi, quasi sconosciuti sin qui. Del primo di essi, ci fornisce alcune notizie Umberto Rossi, ne' suoi pregiati studii sui medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova, ed altre si ritrovano ne' carteggi estensi. Era Pietro Albani un ricco banchiere e mercante di Venezia, in grande relazione con gli Estensi e coi Gonzaga, le cui corti provvedeva di gioielli, di stoffe, di zucchero, di cera e più spesso di denaro. Lo ebbero caro Isabella d'Este e il vescovo Ludovico Gonzaga. Morì nel 1503, e gli successe nelle relazioni con Mantova il figlio Taddeo.

Il Friedländer suppose che alcune delle indicate medaglie fossero eseguite intorno al 1490, ma a torto. I documenti che riprodurremo assicurano che lo Sperandio abitò Ferrara sino al 1477, e del resto l'esame delle medaglie non giustifica la supposizione del Friedländer, perchè il medaglione coi ritratti degli sposi Eleonora d'Aragona ed Ercole I d'Este fu con tutta probabilità gettato in commemorazione delle nozze; e le medaglie di Ercole I, di Niccolò da Correggio, di Pietro Bono Avogario non ci mostrano nè il principe, nè il cortigiano, nè l'astronomo in età senile. Quella di Simone Ruffini non può essere stata gettata nell'ultima decade del quattrocento, come il Friedländer suppose, perchè quegli morì probabilmente nel 1475. [2] Le date che si trovano sulle medaglie ferraresi dello Sperandio sono: 1472, 1473 e 1474. Conviene quindi ritenere che il Friedländer e gli altri autori che lo seguirono sieno caduti in errore, a causa della notizia fornita dal Baruffaldi, [3] e ripetuta dal Cittadella, sulla data della morte dello Sperandio a Ferrara, determinata per il 1528. Certamente il Baruffaldi confuse il medaglista col pittore Sperandio da Campo, pure mantovano, che lavorò a Ferrara sin dal 1484, e che dal primo di agosto del 1490 a tutto il 1493 fu provvigionato degli Estensi, e dipinse a scompartimenti una nuova loggia di Corte ed altro, sì ad affresco che a tempera. [4] Quest'artista si ritrova nel 1497 di bel nuovo a capo di una compagnia di pit-

come sembra, si riferisce una lettera, che si ritrova nell'archivio Gonzaga in Mantova, di Daniele e Nicolò Pendaglia, datata 1° marzo 1462, Ferrara, con la quale partecipano al marchese Gonzaga la morte del loro padre Bartolomeo.

[1] N. CITTADELLA, *Cosmè Tura.* Ferrara, Taddei.

[2] Nel libro *Creditori e debitori de lo officio del Spl° Marco de Galaoto,* M.M., 1476 (arch. sudd.), trovansi i nipoti di Simone Ruffini fornire la corte di sete e di drapperie. Nel *Registrum Camerae* 1478, a c. 107, è parola degli *heredi di Simone Ruffini.*

[3] *Vite degli artisti ferraresi,* Ferrara, 1840.

[4] Arch. sudd. Libro *Memorialle dela monecione* 1492, c. VIIIJ.

« Jhesus MCCCC°LXXXXIJ
« adi IIIJ° aprile

« Spexa de Corte facta per la loxa se fa soto la sala grande de dare adì soprascripto libre doe marchesine per lej faciam boni ala Camara ducale per tanti che insino adì 17 marzo la pago contanti a mastro Speraindio dipintore per soa mercede de havere dipinto lo muro de la sala sopra li volti 9. de la loza se fa como al zornale de Ussita de la Camara q. q. q. a c. 10 posto che dicta Camara debia avere videlicet ..... L. II S. — D. —

« Spesa di corte in libro c. 3.
« Camara ducale in libro c. 66 ».

Libro *Memorialle dela monecione* 1492, c. 49b.

« Jhesus MCCCC°LXXXXIJ
« adi XXV octobro

« Spexa de Corte de dare adi dicto libre una de marchesini per lej faciam boni a la camara ducale per tanti che insino adì 16 octobro la pago contanti a mastro spera in dio dipintore per soa mercede de havere depinto a quadri in lo muro sopra

Digitized by Google

tori [1], intento a lavori nelle fabbriche estensi. Il Cittadella discorre di Sperandio da Campo vivente nel 1500. Altra notizia della sua esistenza si ricava da un registro della Camera ducale, sotto la data del 1502. [2] Con tutta probabilità esso è l'artista a cui si riferisce la notizia data dal Baruffaldi, lo Sperandio che cessò di vivere nel 1528. Altri argomenti ci inducono in questa persuasione, principalmente una lettera dello stesso nostro Sperandio. È una lettera senza data, diretta ad Ercole I d'Este, e firmata *Servitor Sperandeus de mantua aurifex habitator ferrariæ*. Lamentavasi in essa lo Sperandio dell'*inutile* famiglia di cui era gravato, e diceva di trovarsi ridotto a mal partito, perchè le sue possessioni, cioè le sue virtù, non gli davan gran frutto; e presentava al duca una medaglia (*la Imagine de Vostra Ex^cia*), raccomandandosi per una provvisioncella, e scusandosi di non aver fatto meglio, perchè doveva continuar la rubrica *de pane aquirendo*. Ecco la lettera: [3]

« Ill^me Princeps et Ex^me dne. Dux mi plus que Singularis. perche glia molti anni sun stato Cupido et desideroso servir vra Inclita e ducal Sig^a E mai non me è aparso il tempo di atediar quella: Al presente gravato de in utile famiglia et de Tre figliole da marido, et non potento cum mia Virtu sovegnirme in ogni mio bixogno: per non essere la Virtu piu in precio di quello che se sia: on per neccesita de li homini on per altre occurente occupatione. Ma io deliberato non voler vivere in questo mondo se non mediante il mio debile inzegno: hora a piedi de Vra E ^ia me ricomando. Intimando a quella che le mie possessione più non fructano gran facto zoe le virtu mie: et Ritrovomi in mali Termini, se vostra ducal Sig^a non me succore di qualche provisioncella: on de qualche dono, che a Vra Sig^a sera fama gaudio e contento cum pochissimo damno: et a mi vostro

le colopne de la loza de corte denanzi al 9° X° XJ fontegi como a libro q q q de la camara a c. 245 e posto che dicta camara debia havere videlicet..... L. J^a s. — d. —

« Spexa de la Corte in libro c.

« Camara ducale in libro c. 107 ».

Libro X *de la monictone de lanno 1493*, c. 8b.

« Yhesus MccccoLxxxxIIJ

« Spesa de corte

« Spesa de corte de dare adi 26 de marzo libre una soldi quatro marchesini per lei se fano boni ala camara duchale per tanti che insino ali 15 de fevraro la pago contanti per lei a mastro spieraindio de canpo dipinctore per havere depincto dove era la porta de la spenderia vechia como al memoriale X a c. 5 et a credito a lei in questo a c. 48.— duc.— L. J^a s. IIIJ d.—».

Libro camerale 1473-95, c.^te ccxLvIIJ.

« Al nome de Idio MoccccoLxxxxoIIIJo

« La Camera ducale de dare a mi Ludovico Bruza Masaro de Gabella grossa de Ferrara le infrascripte quantitade de denarj li infrascripti dacj donatj e remissi per lo Illu^mo Nostro Signore Come qui apresso videlicet.

« E adi 20 marzo L trentadoe soldi nove denari 4 de marchesini a quatrinj per dacio de le infrascripte robe videlicet per libre 500 de pena et per libre 500 de pactura vechia videlicet drapamenta estima in tuto libre 180 de marchesini et per coltre tapezarie et massarie da caxa et da cossine che pexa in tuto libre 700 estimate libre 120 de marchesini che monta in tuto conputa fondo di po littera et lazi videlicet..... L. 32. 9. 4.

« Spazate le soprascripte robe liberamente a m^ro Sperandio da mantoa per virtù de uno mandato del nostro Illu^mo ducha de di 18 del prexente extracte da Ferrara et conducte a padoa ».

[1] Arch. sudd. *Memoriale dela monecion*, 1496-97, a c. XXVIJ;

« MCCCCLXXXXVIJ

« Viegnerj adi XXVJ de Mazo

« A mastro Spierandio et compagni depinturj lire tre soldi tri marchesini contati a loro in ducati uno doro de venetia per parte de quello hano a venire crediturj de sue manifature apare mandato ..... L. IIJ. s. IIJ. d.

« in libro + c. 26. »

[2] Arch. sudd., 1502-1503, Libro *Intrada de la exetoria de la camara de messer Leonardo Novello Exactore de la Ducale Camera*, c. 37.

« 1502 Sabado adi primo de octobro

	« Per Registro	per feudi, liveli usi, afflcti	per Gabelle de più sorte	a Quatrini
« Da Spieraindio de Campo				
« soldi sei a livelli 1502 c. 21	L. —	L. 0, 6, 0	L. —	L. — ».

[3] Questa lettera fu da noi pubblicata nel *Kunstfreund* (Berlin, 1885). L'originale esiste nell'arch. sudd., nel *Carteggio degli orefici*.

Digitized by Google

fedelissimo Servidore un gran soccorso e bene. Aliter non ci posso stare: e dolme fino al core dover cerchare altri paesi non me aiutando Vra Sigria perche glia havea deliberato e stabelito vivere e morire sotto lombra de Vra ecia. Et per Ricordo di mei bisogni et affanni mando a Vra Siga La Imagine de Vra Excia La qual fara parangone di quella pocha virtu che sco, essendo questa de le minime che sapia, Ricordandovi che sel non fusse il bisogno che io ho de continuare la Rubrica (de pane aquirendo) haria facto molto meglio: Et anche credo Vra Sa il scapia, per alcune mie operete che vi ho fatto apresentare da parte mia: Siche supplico a Vra Excia quella se digni havermi per ricomandato nelle mie neccesita et per rescripto gracioso darmi aviso de quello ho a fare. Nun alto a quella millies me Ricomando.

« Ferariae et ec.

« Excie V.

« femus Servitor Sperandeus de mantua aurifex habitator ferrariae ».

(*foris*) « Illmo Principi et Exmo dno: dno Herculi Duci Ferre Mutine & Regij Marchionis estensis Rodigijque comiti Dno suo plusque Singularj ».

La lettera è verosimilmente del 1471, perchè nell'inventario della guardaroba d'Ercole I leggesi: « 1471. adi IIIJo de Septembre Medari cinque, duo de arezento, uno ala Inmagine del S. D. passatto, laltra ala Inmagine del S. D. presente ». Ora le altre medaglie, che rappresentano il duca Ercole I d'Este, eseguite dal Corradini e da Baldassare d'Este, sono del 1472, e quelle di autori anonimi ci mostrano il duca in età avanzata; sicchè è giuocoforza il ritenere che l'indicazione dell'inventario si riferisca alla medaglia dello Sperandio, e in conseguenza che tanto la medaglia, come la lettera, sieno del 1471. Non occorre quasi osservare che l'artista, gravato di famiglia e con figliuole da marito nel 1471, se fosse vissuto sino al 1528, come si è ritenuto, sarebbe arrivato ad età centenaria improbabile.

Oltre alla fusione di medaglie, lo Sperandio attese ad altri lavori in Ferrara. Lo scultore che con Federigo Manfredi si obbligava a lavorare « de bronzio, de marmoro, dj terra, de designj, dj piombo, de picture, de orfesarie », [1] non poteva limitarsi ad eseguire soltanto medaglie. Lo troviamo infatti nel 1475 eseguire per la porta principale del *Barco* due teste di marmo. Era il Barco un'immensa delizia, che si stendeva fuori della città di Ferrara, a settentrione, dai borghi di San Leonardo e di San Guglielmo a mezzogiorno fino al ponte Lagoscuro a settentrione, all'argine Traversagno da occidente, a Francolino da oriente. Quest'immenso spazio destinato alla caccia, abbondante di selvaggina, in parte piantato di alberi fruttiferi, in parte serraglio per cavalli, in parte coltivato a giardino, destava l'ammirazione de' contemporanei. I poeti levarono a cielo la magnificenza di Ercole: un anonimo trovava il Barco superiore al paragone delle più celebrate maraviglie del mondo, [2] Tito Strozzi vi dedicò un epigramma, e Niccolò da Correggio certo pensava alla costruzione d'Ercole quando scrisse:

E un barcho grande si stendeva poi
Ove passar vedeasi a schiere a schiere
Cervi, capriol, daini, algazelle,
Struzzi et giraphe con macchiata pelle. [3]

Fu per la principale porta di questa delizia che lo Sperandio eseguì nel 1475 due teste di marmo, raffiguranti il duca Ercole. [4] Nell'anno seguente ne fece altre due, ma probabilmente in terra

[1] MALAGOLA, op. cit.

[2] Biblioteca Estense, *Poesie anonime*, ms. VIII, 19.

[3] *Fabula jocundissima di Psyche et Cupidine*. Venezia, 1510.

[4] Archivio sudd., Camera ducale, *Zornale de intrata e usita de la chamara Duchale*, y. y. 1475, a c. 42.

« Al nome di Idio MccccLxxv

« † Sabado adi xxvj di Agosto

« Omissis.

« Alo Illmo N. S. Duca messer Erchules da este per conto di lavorerj di zira e conta L. tredexe soldi trj de marchexana per la sua Signoria a Mo SpieraIndio da Mantoa schultore controscripto per resto di L. xxvj che luj dovia avere per sua

Digitized by Google

cotta dipinta, che furono pure affisse alla porta del Barco. [1] Si potrebbe sospettare che le due teste eseguite nel 1475 fossero le stesse di cui si parla nel documento del 1476; ma nel 1475 parlasi di opera già compiuta dallo Sperandio, e gli è sborsato il saldo del suo avere, onde non si potrebbe spiegare il perchè del posteriore mandato a favor suo di venti fiorini d'oro.

Lo Sperandio è ancora ricordato in un registro estense del 1476, con la qualità di pittore; [2] ed è notizia di lui nelle lettere con cui egli fu ricercato al servizio dai signori di Faenza. Carlo Manfredi, il 25 maggio 1476, scrisse ad Ercole d'Este, richiedendogli maestro Sperandio per pochi giorni; [3] ed essendogli stato probabilmente concesso, ed avendone conosciuto il valore, l'anno seguente rinnovò dimanda per ottenere Sperandio al suo servizio, per valersi di lui, come scultore, nella cattedrale di Faenza allora in costruzione. [4] Il duca accondiscese alla richiesta, e già alli 5 giugno 1477 l'artista si trovava a Faenza. [5] Il Malagola pubblicò il rogito con cui Federico Manfredi, a nome di Carlo suo fratello, stipendiava lo Sperandio, [6] a datare dal 1° di luglio 1477. Promettevasi

merzede dj doe teste dj malmoro dj Sua Sig^{la} poste ala prinzipale porta del barcho di Sua Signoria per boletino di M° piero dj benuignudo e di la generale fatoria ..... L. XIIJ, S. IIJ ».

[1] Arch. sudd., Camera ducale, *Mandati* 1476, c. 55.

« Hercules Dux

« Mandato Ill^{mi} principis et Exc^{mi} domini nostri domini herculis Ducis Ferrarie... Vos... factores generales eius dari et solvi faciatis Magistro Sperandeo de Mantua florenos viginti auri pro mercede sua faciendi Jmagines duas prefati Ill^{mi} domini nostri ducis depinptas positas et affixas ad portam Barchi sue celsitudinis portando eas pecunias ad expensam.

« Mengus de armis scripsit xx aprilis 1476.

« Paulus Antonius *(Trottus)* ».

[2] Arch. sudd., Camera ducale, *Debitori dell'Exactoria*, 1476, a. c. 31 v.

« Magister Sperandeus de Mantua pictor ..... L. 2 S. 1 ».

[3] Arch. sudd., Principi esteri (Faenza), *Carteggio*.

« Illustrissime Princeps ac Ex. domine domine maior honorandissime. Priego afectuosamente la V. Ex^{tia} li piazza per octo o dieci di compiacermj de M° Spierindio da Mantua et mandarlo qua che mene fara la Ill^{a} S. V. apiacere singulare. Ala quale mi racomando. Faventie xxv Maij McccCLxxvJ.

« Karolus S. de Manfredis Faventie &c ».

[*a tergo*] « Illmo Principi ac Exmo domino domino maiori honorandissimo domino Herculi duci Ferarie Mutine ac Regij Marchioni Estensi et Rodigij Comiti &c ».

[4] Arch. sudd., Principi esteri (Faenza), *Carteggio*.

« Illustrissime Princeps et Excellentissime domine, domine Singularissime. Il Reverendissimo Monsignor mio fratello et mi faciamo far qua la ecclesia catredale, si per honor de dio, cum etiam per hornamento di questa Cita, como forsi quella ha potuto intendere. Et perche atal opera ce intraviene multe sculture, et altre figure intagliate di petra: parendomi Maestro Sperandio molto acto a questa cosa, et disposto a seruirme bene, cum quella sicurta che cosi mi par poter fare, Prego V. Excellentia accio potiama exeguire questa sancta opera, me voglia far questa gratia, Concedermi ipso Maestro Sperandio che io el possa tore al mio seruiccio, al quale faro tal tractamento che meritamente hauera da contentarse: et cosi ne prego ipsa Vostra Excellentia cordialmente. La qual prego se degni farmi presto risposta, et ad ipsa me recomando. Faventie xxi Maij 1477 &c ».

« Karolus S. de Manfredis Faventie &c ».

[*a tergo*] « Illustrissimo Principi et Excellentissimo domino Singularissimo domino Herculi Duci ferarie Mutine et Regij, Marchioni Estensi Rodigijque Comiti &c ».

[5] Arch. sudd., Principi esteri (Faenza), *Carteggio*.

« Illustrissime et Excellentissime princeps et domine domine Singularissime. Poi che V. Ex^{a} se dignata usarme questa gentilezza de compiacerme di Maestro Sperandio la priego etiam me compiazza di questaltra: che tutte le robe sue qual mando a tore e levare per un mio famiglio la lelassi liberamente passare per le terre sue: senza alcun pagamento de datio. qual cosa V. Ex^{a} me fara grato al piacere. Ala quale me ricomando sempre. Faventie v^{a} Junij 1477.

« Karolus S. de Manfredis Faventie &c ».

[*a tergo*] « Illustrissimo et Ex° Principi et domino domino Singularissimo domino Herculi Duci Ferarie Mutine et Regij, Marchioni Extensi, Rodigijque Comiti &c ».

[6] Lo ripubblichiamo, volendo raccogliere qui tutti gli elementi per lo studio dello Sperandio. Il rogito trovasi nell'archivio Notarile di Faenza, nei protocolli di Alberto Piccinini, a c. 191 retto e segg. del volume dal 1476 al 1478.

« In Christi Nomine Amen, Anno a nativitate eiusdem M°CCCCLXXVIJ. Indictione x, tempore pohtificatus sanctissimi in christo patris et dominj Sisti divina providentia pape quarti et die septima mensis Iunii, Cum Inter Magnificum et Reverendum dominum Federicum de Manfredis dignissimum Episcopum Faventie, vice ac nomine Magnifici et potentis dominj nostrj dominj Caroli de dictis Manfredis Faventie dominj etc. Ex una parte; Et Magistrum Speraindeum quondam Magistri Bertolomei de Savellis de Roma, olim habitatorem Mantue, et modo Faventie, Ex altera, fuerit tractatum de locando dictum Magistrum speraindio, et eius operas, cum prefato Magnifico Domino nostro, pro infrascripto termino et tempore, et infra-

Digitized by Google

allo Sperandio una casa da abitare, conveniente al suo grado; lo stipendio di lire otto di bolognini al mese, eccettuato quello di un mese dell'anno, che era ritenuto dalla tesoreria; pane, vino e carne per tre persone; sette carra di legna. Lo Sperandio prometteva, dal canto suo, di lavorare, senza compenso speciale, in marmo, in bronzo, in terra, in piombo; di far disegni, pitture e lavori da orefice, quando gli fosse dato il materiale occorrente; di attendere innanzi tutto alle opere commessegli da Carlo Manfredi, dalla moglie sua, Costanza da Varano, e da Ottaviano loro figlio; infine di cavalcare a sue spese per tutto lo Stato dei Manfredi, e di essere suddito obbediente e fedele. Tali erano i patti che furono stipulati tra lo Sperandio e monsignor Federico Manfredi vescovo di Faenza, luogotenente generale, e che dovevano essere osservati per cinque anni. Ma erano appena scorsi quattro mesi da che lo Sperandio stava a Faenza, che Galeotto Manfredi s'impadronì del dominio, cacciandone Carlo e Federico. Il nuovo signore, *invictus Martis alumpnus,* come è chiamato nella medaglia dedicatagli dallo Sperandio, non ebbe forse d'uopo a lungo dell'opera dell'artista, intento qual fu ai ludi di Marte; ed anche, come vedremo in seguito, avvenne caso che forse determinò Sperandio a lasciare la nuova dimora.

È notevole, come a testimonio del contratto stipulato tra lo Sperandio e monsignor Federico Manfredi, vi assistesse mastro Mariotto, aiuto di Giuliano da Maiano nella costruzione del duomo di Faenza, forse Domenico Mariotto morto nel 1519. [1]

scriptis salario, pactis, et conventionibus; Ideo Idem Reverendus dominus Federicus ut procurator prelibati Magnifici domini nostri Ex Instrumento, manu mej Notarii infrascripti, presentavit michi Notario infrascripto, in presentia dicti Magistri Speraindio, et testium infrascriptorum, quamdam scriptam privatam, vulgari sermone scriptam, in qua continentur pacta et conventiones infrascripta, et infrascriptj tenoris et continentie, videlicet

«Capitoli fra lo Magnifico Signor de Faenza e Maestro Speraindio da Mantua, etc. Maestro Speraindio, El Signor de faenza vi promette per vostro salario libre otto de bolognini el meso, ad undexe paghe l'anno, comenzando adj primo de lujo del presento anno; Et la quantità del tempo lo haverite a servire comavite da cordo cum sua Signoria, zoe per cinque annj proximi da venirj. E più, lo prefato Signore vi promitte dare le spese per tre bocche solamente, In questo modo, zoe pane, vino e carne come Il da ajaltri soj fuora de casa; Et non altra cosa promette circha le dicte spese de Le dicte tre bocche. E similmente vi da carra sette de legne, de quelle se sonno conducte e date per la sua Corte. Ancora, che sua Signoria vi debbia dare una casa, a spese de sua Signoria de la pisone, la quale sia condicente e conveniente al grado vostro, e che non exceda, secondo lo essere et condictione vostra.

«Maestro Speraindio, vuj videti quanto vi se promesso per lo prefato Signore, e quante cose dicite e proponite saper fare, e cussì vi obligati al prefato Signor di Faenza, de voler servire sua Signoria In questo modo et forma, zoe che lavorerite de Brongio, de marmoro, dj terra, de disignj, di piombo, de picture, de orfesaria, E generalmente de ognaltra cosa, sapiate fare del mestiero vostro; Cum questo peró, che dicta sua Signoria vi dia el modo dalavorare e fare le sopradicte cose, quando lachada e voglia sua Signoria. Ma che della vostra Manifactura non sia tenuto a darvj niente. E fra dicto tempo ongne lavoriero voi tolissivj a fare ad alcuno de suo sangue, o de sua corte, o d'altra privata persona, tuttj lj debiate abandonare et intralasjare, per fare et ultimare tuttj quellj lavorj vi proporà sua Signoria e Madonna de Faenza e Ottaviano e Mon Signore, quando parerà al Signore, che lavorati a Mon Signore e non altramente. Et non vi sia licito del dicto vostro Mistiero e Manifactura tollere cosa alcuna ne pagamento alcuno, prima de la Sua Signoria, ne da Madonna, ne da Ottaviano, ne da Mon Signore como dj sopra. E che siate tenuto et obligato cavalcare per quanto tene lo stato de sua Signoria, a tutte vostre spese, et non più là, Fazandovi dare alozamento e stramo, per vuy, per lo cavallo, e legne per schaldarvj. E fra tanto siate fedele e obediente a sua Signoria, e suo stato. Et cusì vi obligate a sua Signoria per pubblico Instromento dj fare et observare tutte le sopradicte cose. Que scripta fuit lecta et declarata per me Notarium infrascriptum dictis partibus, presentibus et intelligentibus et in presentia testium infrascriptorum. Quibus auditis et intellectis, respondiderunt dicte partes, de predictis contentarj; Nec non promiserunt ipse partes, videlicet dictus Reverendus dominus Federicus, procurator predictus prefati Magnifici domini Nostri, et dictus Magister Speraindeus, per se et suos heredes, ad Invicem, predicta omnia et singula suprascripta, firma, rata, etc. habere etc. Et observare Spetiatiliter Faventie, Forlivij, Cesene, arimini, Bononie, Imole, Ravenne, Veneciis, Rome, Florentie, etc., et generaliter ubique locorum Forj, etc. Cum pacto, quod predicte partes possint, videlicet una per se, ad Instantiam alterius, gravarj realiter et personaliter in predictis locis, specialiter et generaliter, etc. Que omnia et singula suprascripta promiserunt attendere et observare, etc. sub pena duplj etc. Item refficere et restituere, etc. Pro quibus omnibus observandis, obligavit unus alteri, videlicet dictus Reverendus Dominus federicus bona prefati Magnifici Domini Nostri et dictus Magister Speraindeo sua bona mobilia et immobilia presentia et fuctura: Et Renuntiaverunt in predictis Exceptioni dolj malj, etc. Forj privillegio, Ferijs, et diebus Ferriatis, decretis, etc. Et generaliter omnj alio legum et Juris auxilio. Juraverunt etc.

«Actum Faventie, in domibus prefati Reverendj dominj Federicj sitis in capella sancti Bartoli, juxta sua latera et confines, presentibus fratre Bernardino de Ferraria, fratre Cristophoro de plasentia, ordinis observantie Sancti Francisci et Magistro Mariotto quondam Johannis, muratore capelle sancti Laurentii, testibus etc.

«Ego Albertus quondam Lodovicj de Picininis Notarius rogatus scripsi».

[1] È ricordato in un rogito del 1481, riprodotto dal ms. *Memorie storiche di Faenza* di GIAN MARCELLO VALGIMIGLIA (vol. XI, p. 131, arch. di Faenza).

Digitized by Google

Del soggiorno dello Sperandio a Faenza rimangono a ricordo il medaglione in bronzo, senza rovescio, con l'effigie di Carlo II Manfredi nel diritto, non riprodotto dallo Heiss, ma bensì dall'Argnani, [1] che ne diede notizia contemporaneamente all'Armand; [2] e il medaglione di Galeotto Manfredi, di cui trovasi un bell'esemplare in piombo nella pinacoteca comunale di Faenza. Il Friedländer suppose che la medaglia fosse stata eseguita prima che Galeotto divenisse signore di Faenza, ma ben considera il Malagola, che prima del 1477 quegli « non aveva compiuto imprese guerresche, e che però non gli sarebbe stato appropriato l'*invictus Martis alumpnus* ». E la considerazione del Malagola è suffragata dal fatto che, dopo un anno dal giorno in cui divenne provvigionato dei Manfredi, lo Sperandio lasciò Faenza. Una lettera di Giovanni II Bentivoglio ci informa che solo ai primi di luglio del 1478 l'artista si era recato a Bologna, lasciando Faenza, ove aveva patito un furto di tante robe che erano valutate cento ducati d'oro. Per ciò il signor di Bologna, in due lettere, di cui l'una può dirsi il duplicato dell'altra, scritte nel 19 di luglio e nel 25 d'agosto, pregava Lorenzo il Magnifico di scrivere a Galeotto Manfredi, perchè facesse riavere la roba tolta allo Sperandio. [3]

L'artista accudì probabilmente ai lavori d'ornamento del magnifico palazzo del Bentivoglio, che parve al Burzio stanza degna d'imperatori; e si potrebbero supporre per suoi i due capitelli, ora in una casa di via Galliera in Bologna, provenienti dalla demolizione della reggia bentivolesca. Nell'uno è raffigurato, in un tondo a mo' di medaglione, Giovanni II Bentivoglio; nell'altro, il divo Augusto; ma non essendo a nostra cognizione opera alcuna in marmo certa dello Sperandio, sarebbe poco prudente per ora l'assegnargli quelle sculture. A lui gli storiografi bolognesi ascrissero il busto del giureconsulto Nicola Sanuti in terra cotta, e il monumento eretto in Bologna alla memoria di Alessandro V; ma quelle attribuzioni non avevano fondamento di sorta. Cosicchè anche per il periodo, in cui lo Sperandio visse a Bologna, conviene ricercare il ricordo nelle medaglie.

Esiste nella collezione Orloff a Firenze un busto in terracotta rappresentante Giovanni II Bentivoglio, somigliantissimo alla medaglia dello Sperandio, e in quella Dreyfuss a Parigi un bassorilievo rappresentante Eleonora D'Aragona, simile assai alla figura del medaglione commemorativo delle sue nozze, ma la somiglianza iconografica non è un dato sufficiente per noi, che solo abbiamo, per istabilire confronti, le piccole medaglie.

[1] *Cenni storici sulla zecca, sulle monete e medaglie de' Manfredi signori di Faenza, ecc.* Faenza, Conti, 1886.

[2] *Les médailleurs italiens du quinzième et seizième siècle,* III. Paris, 1886.

[3] Archivio di Stato in Firenze, *Carteggio Mediceo innanzi il Principato,* filza 36, 1003.

« Magnifice ac prestantissime vir, tamquam frater honorande. Benchè io sia certo el mio scriuere operar molto apreso lo Illo Sre Galeotto da Faenza, niente di meno so che el vostro uale più apresso soa Sria a la quale per vna mia li ho ricomandato et pregato strectissimamente che essendo stata furata a vno maestro Spieraindio tanta roba che ascendeua a la soma de' ducati cento doro, dentro da faenza, doue habitaua za sono quindese dì dicto Mo Spieraindio, et al presente habita qui in Bologna; voglia operare et fare, che ello consegua dicta roba et maxime hauendone pur soa Sria alcuno indicio doue è dicta roba. Il che priego V. M. per mio amore ne voglia farne scriuere vna simile, mostrando de scriuere da sè et pregare strectamente soa Sria faza dicto Mo Spieraindio rehabia dicta roba et de V. M. lo receuerò in apiacere singulare, offerendome et ricomandandome de continuo a quella. Bononie, die xviiij Jul. 1478.

« M. V.

« Johannes de Bentivoliis Armorum etc. ».

[*Fuori*] « Magnifico ac prestantissimo Laurentio de Medicis fratri honorando ».

Archivio suddetto, *Carteggio suddetto,* filza 31, 218.

« Magnifice et prestantissime vir tanquam frater honorande. Benche sia certo el mio scriuere hauere qualche effecto apreso il Signore M. Galeotto da faenza, nientedimeno a mi è notto il scriuere de V. M. per multi rispecti douer operare più; et scriuendoli in fauore de vno Mo Speraindio a mi amicissimo; al quale habitando in Fauenza glie fu robata tanta roba ascendeua a la suma de ducati cento doro; che soa Signoria voglia operare la consegua Il che priego V. M. me serua de scriuerli vna simile, mostrando, prefato Mo Speraindio essere amico a V. M. et non a mia complacentia scriverli. Et da prefata V. M. lo receuerò in apiacere singulare, maxime essendo dicto maestro Speraindio rehabia el suo: che sono certo lo rehauerà, uolendo prefato Sigre misser Galeotto. Et perchè per un'altra mia scrissi a V. M. questo medesimo tenore et non sauendo se fu presentata, di nouo ho scripto la presente, offerendome et ricomandandome de continuo a prefata V. M. Bononie, die xxv augusti 1478.

« Johannes de Bentivoliis Armor. etc. ».

[*Fuori*] « Magnifico ac prestantissimo viro honorando Laurentio de Medici ».

Digitized by Google

Tre di esse rappresentano Giovanni II Bentivoglio, una delle quali, che si vorrebbe eseguita nel 1462, fu invece con tutta probabilità gettata dall'artista nel 1478, al principio della sua nuova dimora in Bologna; un'altra medaglia ci rappresenta Andrea Bentivoglio, gonfaloniere di giustizia negli anni 1479 e 1482; un'altra raffigura Antonio Galeazzo, e ne ricorda la qualità di protonotario apostolico, da lui assunta nel 1483. Oltre a queste, lo Sperandio gettò le medaglie di Virgilio Malvezzi nel 1479, di Guido Pepoli, di Galeazzo Marescotti e del senatore bolognese Nicola Sanuti, morto nel 1482; di Giuliano della Rovere, forse quando questi occupò nel 1483 il seggio episcopale di Bologna; di Carlo Grati, *miles et comes bononiensis,* uno degli *Anziani* nel 1484; di Andrea Barbazza, insigne giureconsulto, morto a Bologna nel 1480; di Floriano Dolfi, dottore in teologia nel 1481, chiamato nella medaglia *divini et humani iuris consultissimus.* L'ultima probabilmente delle medaglie dallo Sperandio eseguite a Bologna si fu quella di Catalano Casali, eletto nel 1490 protonotario, e come tale ricordato nell'iscrizione del bronzo. Altri ha annoverato fra le medaglie gettate dallo Sperandio, nel periodo bolognese, quella del famoso legista Alessandro Tartagni, chiamato *doctor aureus, doctor veritas, legum monarcha;* ma quegli morì nel 1477, anno in cui Sperandio non dimorò a Bologna, e perciò dovrebbesi accettare, sino a prova contraria, la ipotesi del Friedländer, e cioè che la medaglia fosse eseguita in onore del Tartagni, mentre egli teneva cattedra a Ferrara.

Lo Sperandio ritornò a Ferrara? Il Friedländer e lo Heiss lo ammettono; ma non ne danno la prova. L'erudito mantovano Stefano Davari [1] sembrò fornirla coll'accennare a due lettere esistenti nell'archivio Gonzaga, e precisamente nel carteggio dei duchi di Ferrara coi marchesi di Mantova, in cui Ercole d'Este raccomandava al genero marchese Francesco Gonzaga, *m^ro Sperindio de Mantova.* La prima lettera è delli 11 aprile 1491, e in essa il duca di Ferrara raccomanda al genero di interporre l'autorità sua, affinchè presto avesse termine una causa giudiziaria per certa casa di proprietà dello Sperandio; la seconda lettera porta la data delli 18 ottobre 1492, e il duca Ercole pregava Francesco Gonzaga a far grazia della vita a un amico di Sperandio, e ciò « perchè amamo », scriveva quel principe, « et havemo caro el prefato Sperandio per le virtute sue ». [2] Il Davari si chiede: questo *M^ro Sperindio de Mantova,* che aveva nel 1491 casa propria in Mantova, è egli il medaglista o il pittore Sperandio da Mantova, ricordato dal Cittadella ai servigi del duca di Ferrara dal 1489 al 1494? E poscia osserva: se si considera il vivo interesse, l'alta stima e l'amore che mostra il detto duca in queste lettere verso il suo artista, io sarei per ritenerlo il medaglista; ma dal fatto del possesso della casa che aveva in Mantova nel 1491 (prova questa indiretta della cittadinanza mantovana dello Sperindio) sorge il dubbio che possa essere piuttosto lo Sperandio mantovano pittore ricordato dal Cittadella.

Questo dubbio non parve fondato all'amico nostro Umberto Rossi, [3] il quale notò come le lodi

[1] STEFANO DAVARI, *Sperandio da Mantova e Bartolomeo Melioli mantovano, scultori-orefici del* XV *secolo.* Mantova. Segna, 1886.

[2] Arch. Gonzaga, E, XXXI, 2, 1491, 11 aprile.

« Ill. et Ex. d^no Genero et fratri nro dilect^mo D^no Francisco Marchioni Mantuae etc.

« Ill. et Ex. dne Gener et frater noster dilectissime. La V. S. si ricordará quando la si ritrovo qua, quanto gli raccomandassemo M^ro Speraindio da mantoa nostro per la causa di quella sua casa, et perche desidera grandemente che la sia spazata, et non sia tenuto in tempo, di novo pregamo la S. V. che per amore nostro la voglia commettere che dicta sua causa sia expedita cum quella piu possibile presteza che sia possibile, che lhaveremo singularmente caro, offerendoni di continuo a li beneplaciti de la S. V. Que bene valeat. Ferr. XJ Aprilis 1491.

« Hercules dux Ferrariae etc.

« Jo. Nic^o ».

1492, 18 ottobre.

« Ill. et Ex. dne gener et frater noster dilectissime. Siamo strectamente pregati ... * M^ro Sperindio da Mantua nostro a recommandare a la V. Ill. S. uno Bern.... Casarolo, quale è carcerato, et perchè amamo et havemo caro el p^to Sperindio per le virtute sue, pregamo la V. Ill. S. che voglia havere racommandato dicto Bernardino, et farli gratia de la vita: Et veramente per respecto de Sperindio haveremo tale cosa gratissima da la V. S. oltra che anche Sperindio, che è bon servitore de quella, ge ne restará obligatissimo, et bene valeat Ill. D. V. Ferrariae die 18 octobris 1492.

« Hercules dux Ferrariae etc. ».

[3] UMBERTO ROSSI, *La patria di Sperandio.* Como, Franchi, 1887 (Estratto dalla *Gazzetta Numismatica*).

* Corrosa la carta.

Digitized by Google

di Ercole d'Este lascino credere che si tratti realmente del medaglista, che doveva aver conservata la cittadinanza della patria nelle sue lunghe peregrinazioni per le corti dell'Italia superiore. Ma i fatti cronologicamente esposti in questo studio ci portano a conchiusioni contrarie. Noi vedemmo lo Sperandio lasciare Mantova giovinetto col padre suo, Bartolomeo di Sperandio Savelli di Roma; eppoi lo vedemmo abitare, per molti anni, Ferrara, Faenza e Bologna. Ora è difficile ammettere che il padre di Sperandio, forestiero a Mantova, partitosi da questa città quattro anni dopo che era stato inscritto nella corporazione degli orefici, e citato inutilmente come contumace a comparire innanzi ai consoli de' mercanti, avesse acquistato beni stabili a Mantova. Cosi è difficile ammettere che lo Sperandio, il quale dovette garzoncello lasciar Mantova, avesse lasciato, nella sua città natale, amici, per la cui sorte dovesse prendere cotanto interesse. E nel 1490 lo Sperandio medaglista ancora doveva trovarsi a Bologna, come ne fa fede la medaglia del protonotario Catalano Casali; e tanto in quell'anno, che ne' seguenti, non è mai parola di lui nei registri estensi, ove è ricordato invece di continuo lo Sperandio da Campo pittore mantovano.[1] Onde questi, e non altri, dovette essere l'artista ricordato nelle lettere suindicate, e tanto più che la frase *M.ro Speraindio da mantoa nostro* indica chiaramente la dimestichezza del duca Ercole I d'Este con l'artista; e forsanco quel *nostro,* che è usato in ognuna delle due lettere riprodotte, valeva a distinguere il pittore dal noto medaglista omonimo.

Lo Sperandio che, lungo le sue peregrinazioni, serbò ricordo della sua città natale, tanto da dirsi sempre *de Mantua* e da sottoscrivere la medaglia del giureconsulto Prisciano *Sperandeus Mantuanus,* desiderò, quando fu vecchio, di morire *in la patria.* Coi Gonzaga aveva già avuto qualche relazione, poichè ad onore del cardinale Francesco Gonzaga (morto nel 1483), che fu legato di Bologna, gettò una delle sue più belle medaglie. A questa il vescovo Lodovico Gonzaga alludeva, scrivendo al fratello Gian Francesco, li 3 agosto 1488: « Mando alla S. V. la medaglia della bona memoria di Monsignor, e questa è l'unica di quante ne habbi. Io non sono anchora stato di tanta auctorità che me l'hanno sculpite in mettallo como li altri: e perhò ne son per hora privato di quelle ».[2] E fu lo stesso vescovo Lodovico Gonzaga, estimatore delle virtù di Sperandio, che scrisse a pro dell'artista al marchese Francesco Gonzaga, questa lettera:

« Illmo Sr mio honmo Credo che senza lo testimonio mio la Illma S. V. cognoschi per fama et vista Mro Sperandeo presente exhibitore, huomo copiosissimo de virtute, quale a volerli tute connumerare sarebbe molto longo, esso fu sempre molto grato et accepto alla pia memoria del Cardinale nostro, et io conseguentemente l'ho amato et estimato. Per questo desiderando lui vivere et continuare in la solita fede e servitù, nec non et di morire in la patria sotto la Ex. V. m'ha accuratamente pregato che de le digne condicion sue ne faci fede a quella raccomandandoglielo assai. Io quantunque lo tenghi talmente ornato de le dote del animo quale si possino in un par suo desiderare che senza le raccomandatione d'alcuno per se stesso se faci raccommandatissimo, nondimeno per satisfaction sua non ho possuto negare di fare questa mia alla predicta S. V. pregandola si degni haverlo raccomandato cum provederli d'uno officio sotto el quale possi exercitare le virtù sue e farli honore, e quando lo volesse adoperare in lo exercitio di artellarie aut di fabricare et architectura, lo ritrovarà singulare, in modo si ritrovarà ben servita ed io ne restarò obligato a V. M. Signoria, in buona gratia di la quale mi raccomando.

« Quingentulis, XI februarii MCCCC LXXXXV

« Illme et ex. D. V.

« fidus seror Lo. de Gonzaga

« Electus Mantuanus, Marchio ».[3]

La raccomandazione dovette in qualche modo essere accolta, e lo attesta la medaglia sperandiana del marchese di Mantova, celebrante il suo trionfo sulle armi francesi a Fornovo, col motto:

[1] Oltre a' documenti citati, di Sperandio da Campo si ritrovano notizie nei libri seguenti: *Memoriale del soldo,* 1488-1491, a c. CLXVIJ e CLXIJ (anno 1491); *Giornale del soldo,* 1490, a c. 83, 85, 95, 99, 108, 116; *Conto generale,* 1491, a c. CXIII; *Libro di spese d'Ercole I,* 1492, a. c. 20, 24, 29, 31, 33, 38, 43, 44, 47, 49, 50, 53; *Zornale del soldo,* 1493, a c. 66, 97 e 138.

[2] UMBERTO ROSSI, op. cit.

[3] UMBERTO ROSSI, op. cit.

Digitized by Google

ob restitutam Italiæ libertatem. Ma la nuova protezione non dovette durare gran fatto, chè tutto concorre a far ritenere che intorno al 1495 lo Sperandio mancasse ai vivi. E del breve periodo in cui stette nella patria sua non riman forse che un'altra medaglia, quella del frate Ludovico Brognolo, il quale non può essere l'ambasciatore mantovano a Roma, ma certo frate Lodovico Brognolo, di cui serbasi una lettera scritta al marchese Francesco Gonzaga dal convento presso Mantova, detto *delle Grazie.*[1]

Lo Heiss suppose che il Brognolo, citato dal Gregorovius, quale ambasciatore del marchese di Mantova a Roma nel 1494, fosse Ludovico, ma invece era Giorgio, padre di Ludovico Brognolo. Due furono quindi i Mantovani di questo nome e cognome. Uno di essi, di cui si trova menzione per la prima volta nel 1492, era molto in istima presso il marchese Gonzaga, che gli affidò la podesteria di Viadana, una delle prime del suo Stato. La tenne dal 1503 al 1510, assentandosi in questo periodo di tempo frequentemente per recarsi a Roma, d'ordine del suo signore, a trattarvi affari diplomatici. Nel 1511 trovavasi presente, quale incaricato mantovano, all'assedio della Mirandola, e in quel torno ammalò gravemente. Egli però non può essere il personaggio ritratto dallo Sperandio nella medaglia recante il motto SPES . MEA . IN . DEO . EST.[2] Certamente in essa è raffigurato il frate di cui abbiamo parlato.

Resterebbe ora a determinare quando lo Sperandio eseguisse la stupenda medaglia di Agostino Barbarigo, doge di Venezia nel 1486 e morto nel 1501. Ragionevolmente, lo Heiss suppone che essa fosse eseguita dopo la ritirata di Carlo VIII, contemporaneamente a quella di Francesco Gonzaga e del poeta veneziano Antonio Vinciguerra. Resterebbe pure a determinare la data delle medaglie di Camilla Marzana, vedova di Costante Sforza signore di Pesaro; e di Federico da Montefeltro, prima duca di Urbino, morto nel 1482: e tanto più che le ipotesi dello Heiss, il quale ritiene eseguita la seconda in commemorazione della creazione del ducato di Urbino, e la prima circa al 1489, quando la vedova Sforza si ritirò a Torricelli, non ci sembrano troppo chiaramente fondate.

Noi dobbiamo chiudere questo studio sullo Sperandio, senza averlo potuto mostrare che sotto l'aspetto del medaglista. Le medaglie che egli eseguì non sono forse che i rilievi caduti dalla sua mensa; ma solo da essi noi possiamo farci una debole idea del valor suo. Come scultore, come architetto, come orefice, come pittore non ci è dato più di ammirarlo; eppure i documenti ferraresi parlano di lui, come scultore e come pittore; come scultore di ornamenti e figure di pietra viene invitato a Faenza; come fonditore di artiglierie e come architetto viene raccomandato a Francesco Gonzaga. Nonostante, l'artista vive nella nostra memoria per quelle *operete,* com'egli le chiamava, ove lasciò ricordo di principi, di letterati, di cortigiani del Rinascimento. Cresciuto a Ferrara, egli mostra d'aver risentito l'influsso del Pisanello, di Matteo de' Pasti e del Marescotti, ch'egli imitò talora ne' rovesci delle sue medaglie. Il rovescio di quella di Carlo Grati rammenta quella di Malatesta Novello del Pisano, tanto nello scorcio di un cavallo, come nel guerriero, ginocchioni innanzi al Crocifisso; nel rovescio della medaglia di Nicola Sanuti vedesi il pellicano, che dà cibo ai nati suoi, come nell'altra di Vittorino da Feltre del Pisano stesso; nel rovescio di medaglie di Federico da Montefeltro e di Giovanni II Bentivoglio, i personaggi sono raffigurati in armi sul destriero, in un modo simile a quello che si vede nella medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta, pure del Pisano, che s'ispirò a sigilli di feudatari. Un tempio adorna il rovescio delle medaglie di Francesco Sforza e del Lanfredini, come quello del bronzo di Matteo de' Pasti in onore di Pandolfo Malatesta medesimo. E come Matteo de' Pasti, in una variante di rovescio di medaglia dedicata a quel principe, rappresentò seduta una figura allegorica, la Fortezza, su di uno scanno, i cui bracciali sono ornati da teste sporgenti a destra e a sinistra della figura, nel modo con cui sono rappresentati, nei sigilli reali, figure di re e di regine su faldistori; così lo Sperandio, nella medaglia di Antonio Sarzanella e di Camilla Marzana, raffigurò donne allegoriche

[1] Lettera delli 19 novembre 1501 (arch. Gonzaga).

[2] Le notizie su Lodovico Brognolo furono desunte da carte dell'archivio Gonzaga in Mantova, e cioè dal decreto col quale il marchese confermava e rettificava a Ludovico Brognolo la donazione fatta a suo padre Giorgio di 300 jugeri di terra posta nel vescovado di Reggiolo, 4 luglio 1492; da lettere di Francesco Brognolo, fratello di Lodovico, da Viadana, 1505, ecc.

Digitized by Google

sedute sul dorso di animali incrociati. Potrebbesi pure trovare qualche simiglianza nel modo con cui Sperandio rappresentò la lince nella medaglia di Francesco Gonzaga con le medaglie ferraresi, ove pure si vede; e così nelle medaglie di Fra Cesario Contughi e di Ludovico Brognolo potrebbesi riscontrare qualche affinità con quelle del Marescotto.

Uno dei motivi più comunemente usati dallo Sperandio, nei rovesci de' suoi bronzi, si è quello di rappresentare figure allegoriche ritte o sedenti su animali simbolici posti su scogliere; motivo che non si adatta troppo alla forma circolare della medaglia. Le sue figure femminili hanno vesti cinte in alto, appena sotto al seno, raccolte di nuovo sull'addome, e con pieghe che si dispongono quasi circolarmente intorno al ginocchio, e si stirano ad angoli acuti sulla gamba. I ritratti, i busti sono pieni di carattere, e benchè manchi ad essi la forte ossatura dei tipi eternati dal Pisanello, essi sono eseguiti con facilità mirabile. Il medaglione commemorativo delle nozze di Ercole d'Este e di Eleonora d'Aragona, quello del doge Agostino Barbarigo ed altri sono eseguiti con una grande finezza; le stoffe delle vesti a fiorami e tutti i più piccoli particolari con la più grande fedeltà. Nei rovesci de' medaglioni non dimostra certo la vivacità, la freschezza inventiva del Pisanello, non il suo studio, la sua ricerca potente della natura e degli animali; ma tuttavia, se anche non ci appare fantastico ed elevato, nella complessa ed animata composizione della medaglia onoraria di Francesco Gonzaga, nella figura di Galeazzo Marescotti, nei giuocatori a scacchi del rovescio della medaglia del Pepoli, nel guerriero a cavallo trattenuto da un monaco nella medaglia di Niccolò da Correggio, lo Sperandio dimostra disinvoltura di compositore.

A lui fu ascritto il busto del Mantegna, nella cappella di Sant'Andrea a Mantova; ma, oltre che quel bronzo ha maestà antica e solidità mantegnesca che Sperandio non ebbe mai, non si può, dopo quanto abbiamo detto sulla cronologia dell'artista, ammettere che questi eseguisse il busto onorario del Mantegna, morto nel 1506. E così lo Sperandio rimane semplicemente, per ora, il più fecondo medaglista del quattrocento [1].

A. VENTURI

[1] Compiuto questo studio, devo rendere le maggiori grazie al comm. Gaetano Milanesi, all'archivista Stefano Davari, al conte Ippolito Malaguzzi, direttore del R. Arch. di Stato in Modena, e al dottor Umberto Rossi che mi coadiuvarono amichevolmente nelle ricerche intorno allo Sperandio, e mi segnalarono documenti inediti.

Digitized by Google

DISEGNI DEL BERNINI

PER L'OBELISCO DELLA MINERVA IN ROMA

A PROPOSITO dell'obelisco eretto, avanti alla stazione della ferrovia, in onore dei caduti di Dogali, mi pare opportuno di pubblicare alcuni disegni del Bernini fatti per l'obelisco innalzato sulla piazza della Minerva, e che può dirsi fratello di questo come degli altri due che sorgono sulla fontana della piazza del Pantheon e nella villa Mattei. Questi obelischi, pressochè di ugual grandezza, appartennero allo stesso monumento, all'Iseo, e furono trovati in tempi diversi, ma a poca distanza di luogo, tra la chiesa della Minerva e quella di Sant'Ignazio.

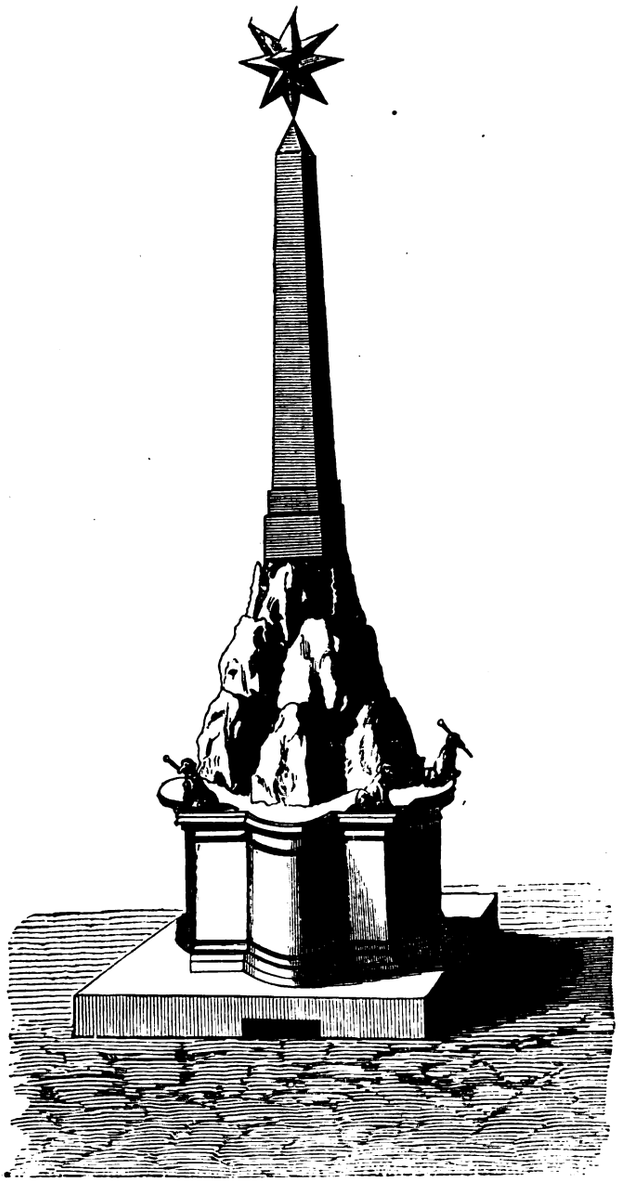
Per l'obelisco di Dogali s'è ripresentato per la terza volta lo stesso problema; del come, cioè, alzare, adornare, ingrandire quei piccoli obelischi in modo che non sfigurassero in mezzo ad una pubblica piazza.

Antiche stampe ci rappresentano sulla piazzetta di San Macuto, o Mauto, presso a Sant'Ignazio, l'obelisco che sorge ora sulla fontana del Pantheon; esso sorgeva quasi da terra, sorretto su quattro dadi, e, per quanto angusta fosse la piazza, pareva un giocattolo. Quello della Minerva (17 palmi) era anche più piccolo. Conveniva dunque stillarsi il cervello a trovar modo da tirarli su, a una discreta altezza, con qualche ingegnosa invenzione la quale non lasciasse troppo scorgere che il piedistallo era più alto dell'obelisco. Quello della Minerva sta lì piantato sul dorso d'un elefante; quello del Pantheon, eretto sotto Clemente XI, sorge su d'una fontana, che già da prima esisteva, con tal garbo e armonia di linee, che par nato con essa. Pel monumento di Dogali, sarebbe ingiusto non riconoscere che l'autore di esso, l'egregio architetto Azzurri, s'è trovato in condizioni ben più difficili che non quelli che lo han preceduto: poichè, dovendo nel basamento essere scritti i nomi dei cinquecento caduti a Dogali, a lui non era lasciata molta libertà d'invenzione; oltredichè, la vastità del luogo era tale da non potersi con alcun artifizio proporzionare a quella il monumento; e da ultimo dobbiam confessare che certi temerari ardimenti, certi bizzarri capricci con cui gli architetti del sei e del settecento sapevano cavarsi da' maggiori imbarazzi, noi siamo disposti ad ammirarli in quei secoli, ma non a tollerarli nel nostro.

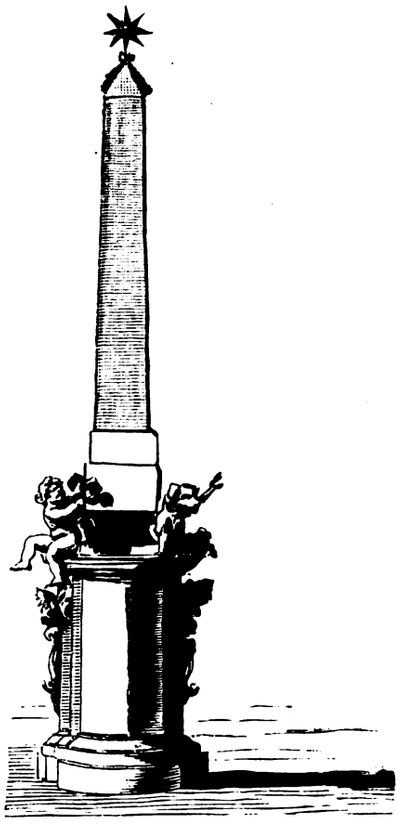
Il Bernini, che tanta lode s'era meritata colla famosa fontana di piazza Navona sormontata dall'obelisco, una delle più mirabili invenzioni di quell'artista e di quel secolo, fu chiamato da Alessandro VII, per commissione del quale fece il colonnato di San Pietro ed altre opere monumentali, a dar prova del suo fecondissimo ingegno, trovando modo di erigere sulla piazza della Minerva il piccolo obelisco dissotterrato dai frati Domenicani nel loro giardino. Il muraglione di facciata della chiesa della Minerva e le misure della piazza erano quali al presente, ma le case che chiudevano da tre lati la piazza erano allora piccole e basse. Di questo fatto si deve tener conto nel giudicare

Digitized by Google

l'opera del Bernini; poichè non c'è dubbio che, coi grandi fabbricati che incassano oggi la piazza, l'obelisco vi rimane in mezzo basso e meschino. Questa, del resto, è la sorte toccata alle chiese, alle fontane, a tutti i monumenti di Roma, che l'eccessivo alzarsi delle case, che un tempo raramente sorgevano sopra a due piani, ha sconvolto le proporzioni e guasto l'effetto imaginato dagli architetti.



Progetto n. 1



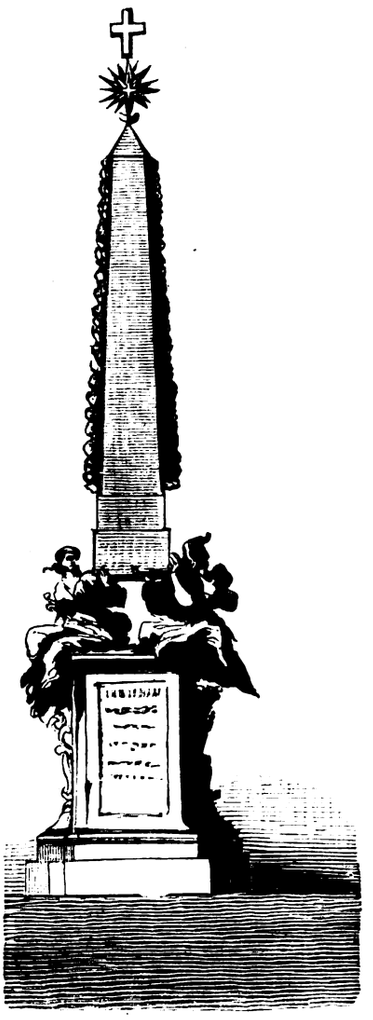
Progetto n. 2

Il Bernini non era uomo da sgomentarsi d'alcuna difficoltà, e non che uno, presentò al papa una serie di progetti che, per gentile concessione del principe Chigi e per cortesia del suo bibliotecario, prof. Cugnoni, posso presentare ai lettori. Gli originali, di mano del Bernini, chiaroscurati a seppia, si conservano, con altri disegni dello stesso, nella biblioteca Chigiana, fondata da Alessandro VII, Chigi, il papa che diede incarico al Bernini d'erigere l'obelisco. In quei disegni, anche ne' più stravaganti e che meno reggono alla critica, si sente però l'ingegno maraviglioso dell'autore, una delle più potenti nature d'artista che abbia prodotto l'Italia.

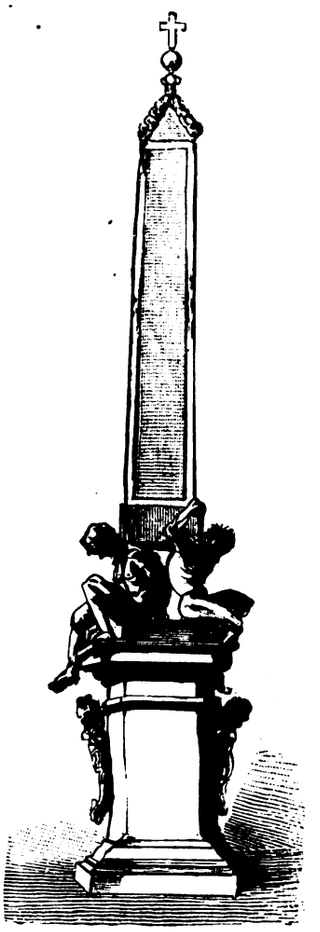
Digitized by Google

Il primo progetto rappresenta lo stemma dei Chigi, i monti sormontati dalla stella. Sorgono i monti sopra un piedistallo, e su questi l'obelisco che sorregge la stella. Sui quattro angoli del piedistallo sono quattro cani colla torcia in bocca, emblema dei padri Domenicani che tenevano la prossima chiesa della Minerva. Il disegno manca di unità organica, e l'obelisco sta lì per forza, tra i monti e la stella, a rompere le figure dello stemma, formando con quei rozzi sassi, intramezzati alle linee geometriche del piedistallo e dell'obelisco, un insieme spiacevole all'occhio.

Nel secondo, sorge l'obelisco a non molta altezza, sopra un piedistallo sottile, sui cigli del



Progetto n. 3



Progetto n. 4

quale siede da una parte un putto che sostiene un festone, e dall'altra è il cane dei Domenicani.

Più largo e più ricco è il terzo, in cui due figure femminili siedono sul piedistallo e sorreggono colle mani l'obelisco sospeso in aria: due festoni scendono ai lati giù per l'obelisco e lo allargano e ne rompono la rigidezza della linea retta, che dava a' nervi agli artisti del seicento. L'insieme è armonico e grandioso, e il vuoto lasciato sotto all'obelisco (è vuota la scogliera anche nella fontana di piazza Navona) era destinato a destare un senso di maraviglia.

Ben più ardito è il quarto progetto; poichè nel precedente le due donne, figure allegoriche di non so quali virtù, sostengono leggermente l'obelisco colle mani senza alcuno sforzo; ma qui due schiavi ignudi lo sopportano penosamente sulle spalle puntando i piedi e le mani e facendo, come

Digitized by Google

dice Dante, *del non ver, vera rancura Nascere in chi li vede.* Ad aumentare l'effetto della realtà, uno dei due schiavi lo solleva alquanto più che l'altro, e l'obelisco pende, leggermente fuor di squadra, da un lato.

Questa ardita invenzione è un nulla appetto a quella che segue. Un vecchio, gagliardo e bitorzoluto, ritto in piedi sul piedistallo, s'è involtato un fascio di corde da un polso all'altro, e su

Progetto n. 5

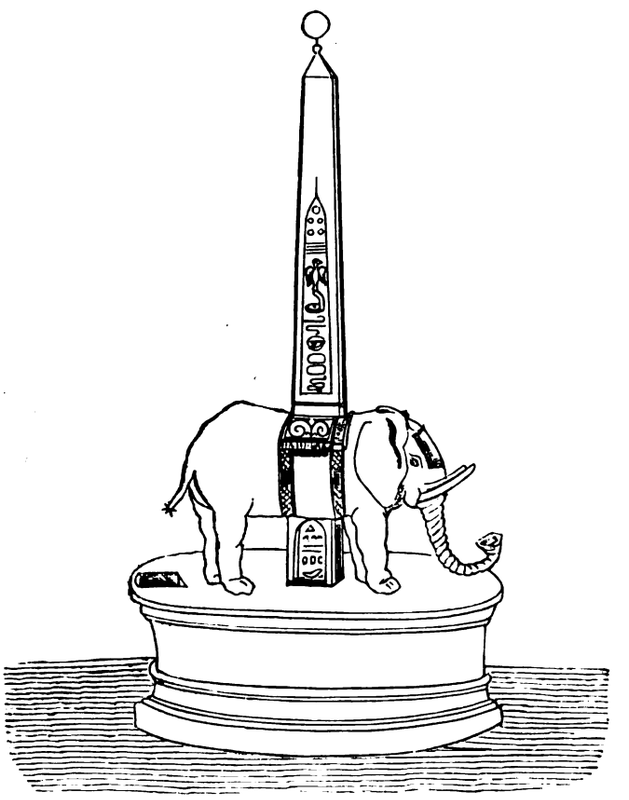
Progetto n. 6.

quelle ha posato la base dell'obelisco, che pende fortemente da un lato, tenendolo colle mani perchè non perda l'equilibrio. È addirittura il delirio d'un ebbro. Io non so veramente se sarebbe stato così facile l'eseguire quel progetto come il disegnarlo sulla carta; ma posto pure che lo avesse messo pienamente d'accordo colle leggi della statica, quella base dell'obelisco che cade fuori del piedistallo, quella linea obliqua, quella mancanza d'apparenti sostegni avrebbero indotto, io credo, chi passasse per la piazza della Minerva, a tenersi a una certa distanza dal monumento. È difficile imaginar nulla di più strano, di più audace, di più irragionevole: il piedistallo che serve per l'uomo,

Digitized by Google

e l'obelisco fuori della linea del piedistallo! E se, certamente, un tal monumento avrebbe colpito i riguardanti per la singolarità e per l'arditezza, non mi pare però che, colle sue linee stravaganti e spezzate, avrebbe in essi prodotto un sentimento gradevole.

Non meno ardito è il disegno seguente, ma non così irragionevole. Dalla vasca d'una fontana esce uno scoglio, sopra al quale è un gigante che tira su l'obelisco per piantarvelo in cima. Anche qui l'obelisco è inclinato, ma gli fa contrapeso il gigante stesso che lo solleva e lo sostiene: l'obelisco è sormontato dalla stella de' Chigi. È una composizione fantastica, mirabile di forza, d'originalità, di senso artistico; più bizzarra, più audace, ma non inferiore nel suo genere alla fontana di piazza Navona. Disgraziatamente, questo progetto, che avrebbe giovato alla fama dell'autore e arricchito la città di un monumento singolare, non fu neppur esso eseguito; e invece l'obelisco fu piantato, quale oggi si vede, sul dorso d'un elefante.



Progetto n. 7

Questo capriccioso monumento, chiamato dal popolo, con nome non meno capriccioso, *il pulcino della Minerva,* fu spesso lodato per originalità di concetto; ma il vero è che esso non merita questa lode. Non occorre far parola dei leoni o anche degli elefanti (vedi, ad es., nella chiesa di San Francesco a Rimini) adoperati a sostener colonne sul dorso, poichè un monumento perfettamente uguale nel concetto a quello del Bernini si trova disegnato in quella bizzarra opera che è l'*Hypnerotomachia Poliphili* del Domenicano Francesco Colonna, pubblicata a Venezia coi tipi d'Aldo nel 1499.[1] Quest'opera era ben nota al dotto Fabio Chigi, poi Alessandro VII, come risulta dall'esemplare conservato nella Chigiana e tutto postillato di sua mano.

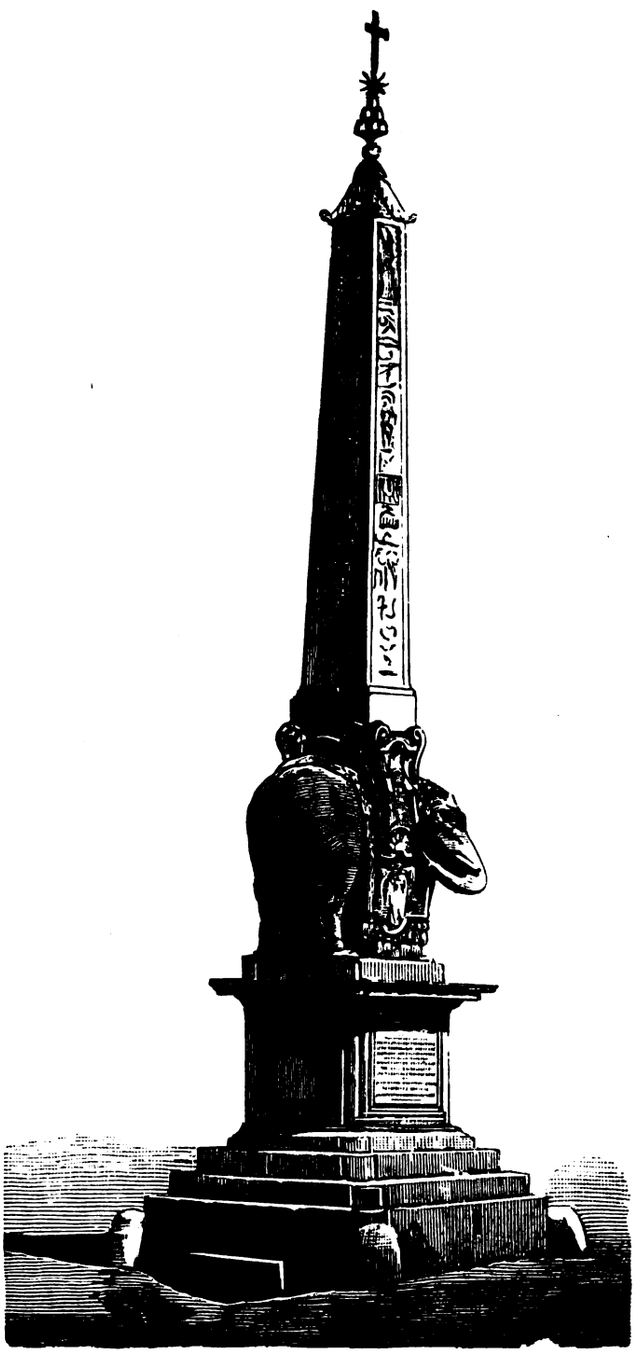
Volendo erigere il nuovo obelisco, dovette tornare alla mente del papa la strana invenzione del frate erotico, e nascergli il desiderio di vederla tradotta in atto. Il Bernini, obbediente al papa, e attenendosi fedelmente al concetto dell'esemplare, accomodò a suo modo l'elefante, ne piegò da un lato la testa e la proboscide, e tolto il vuoto sotto al corpo di esso, lo ridusse quasi ad un masso, chiudendo con una gualdrappa fregiata dello stemma Chigi il vano fra le zampe dell'animale.

Il *dorsuario monstro,* come lo chiama il Colonna nel suo strano linguaggio, rappresentato nel sogno d'amore di Polifilo, era vuoto nell'interno. Su sette gradini, trascurati nel disegno, sorgeva il basamento di porfido nel quale una porticella menava ad una scaletta scavata nella pietra; dal basamento si saliva poi dentro l'*elephantina machina exviscerata.* L'obelisco, piantato sul piedistallo, passava dentro il corpo dell'elefante, e lo divideva in due stanze, lasciando ai lati un passaggio dall'una all'altra. Nella prima, al lume d'una lampada inestinguibile che ardeva *cum illu-*

[1] Un elefante coll'obelisco sul dorso, tratto probabilmente da quest'opera, è disegnato nell'album del Peruzzi a Siena. La fontana coll'elefante che sostiene un obelisco sulla piazza di Catania fu eretta nel 1736.

Digitized by Google

minatione carceraria, Polifilo vide un sepolcro con sopra una statua virile nuda e coronata; nell'altra stanza, verso la testa, al lume d'un'altra lampada, trovò un sepolcro simile al primo, senonchè vi stava sopra una statua femminile. Sotto le due statue, in lingua greca, ebraica e latina, erano scolpite iscrizioni enigmatiche. « Inventione inexcogitabile – dice il frate – et sencia existimatione, excesso di faticha et temerario auso humano! Quale trepano terebrare tanta durecia et contumacia di petra, et evacuare tanta duritudine di materia, overo altre fabrile machine poteron? Concordemente conveniendo il cavato introrso cum la forma exteriore». L'obelisco della Minerva non è di verde pietra lacedemonia, e l'elefante non ha stanze nel suo grembo; ma il fatto è che il concetto del monumento eretto avanti alla chiesa dei Domenicani appartiene appunto ad un bislacco Domenicano fiorito circa due secoli avanti al Bernini.



L'OBELISCO DELLA MINERVA IN ROMA

Fermato il disegno del monumento da eseguirsi, che il papa pensò di dedicare alla Divina Sapienza, bisognava, secondo il costume del tempo, trovarne il significato simbolico; e infatti l'iscrizione che si legge sulla base dell'elefante, di fronte alla chiesa, spiega chiaramente quel che voglia significare l'elefante che porta l'obelisco; che cioè ci vuole una mente robusta a sostenere la soda sapienza. [1]

Nella base del monumento è indicato l'anno della sua erezione, cioè il 1667. In un diario ms. trovo le date precise del principio e della fine dei lavori.

« 1666. 28 aprile. Dato principio nella piazza della Minerva a farvi fondamenti per alzarvi guglia ritrovata da frati nel loro giardino.

« 1667. 3 febbraio. Alzata la guglia nella piazza della Minerva ».

E fu l'ultimo abbellimento fatto alla città da quel papa che aveva la passione dell'edilizia, poichè egli morì nel maggio dello stesso anno.

D. GNOLI

[1] L'iscrizione è la seguente: SAPIENTIS AEGYPTI . INSCULPTAS OBELISCO FIGURAS . AB ELEPHANTO . BELLUARUM FORTISSIMA . GESTARI QUISQUIS HIC VIDES . DOCUMENTUM INTELLIGE . ROBUSTAE MENTIS ESSE . SOLIDAM SAPIENTIAM SUSTINERE

E dal lato opposto: VETEREM OBELISCUM . PALLADIS AEGYPTIAE MONUMENTUM . E TELLURE ERUTUM . ET IN MINERVAE OLIM . NUNC DEIPARAE GENITRICIS . FORO ERECTUM . DIVINAE SAPIENTIAE . ALEXANDER VII DEDICAVIT . ANNO SAL. MDCLXVII.

Digitized by Google

CRISTOFORO GEREMIA

OLO da poco tempo questo artista è stato tratto, per opera di geniali e intelligenti ricercatori, dall'oblio in cui giacciono ancora molti de' suoi contemporanei, che si possono dire affatto dimenticati dalla storia; e le poche notizie che abbiamo di lui, che pur dovette godere a' suoi tempi di grande celebrità, mi fanno credere che non saranno per riuscire senza interesse i documenti che pubblico più oltre e che hanno il pregio di togliere definitivamente alcune incertezze in cui eravamo tuttora intorno alla sua vita.

Il primo a farne menzione fu Raffaele da Volterra nella sua *Antropologia,* [1] ove accenna ad una medaglia che egli avrebbe modellata per il pontefice Paolo II; il Volterrano lo dice da Mantova, mentre il Vasari, che ne trovò memoria nel trattato d'architettura di Antonio Filarete, ancora inedito, e ne parla nelle vite del Brunellesco e del Garofalo, lo chiama Geremia da Cremona. [2] Per qualche tempo forse si potè credere che Cristoforo da Mantova e Geremia da Cremona fossero due individui differenti; nessuno curò la notizia data dal Volterrano e gli scrittori d'arte che vennero dopo, accettando senz'altro le notizie del Vasari, diedero luogo nei loro lavori ad esse, poco o nulla aggiungendo d'interessante. [3] Solo in questi ultimi anni, in cui lo studio delle medaglie del Rinascimento prese grande sviluppo, si notò che appunto due medaglie, una di Alfonso d'Ara-

[1] RAPHAELIS VOLATERRANI *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri.* Basileae, apud H. Frobenium, 1544; p. 247: « Andreas Cremonensis Pium II iconicum numismate expressit, in quem est Campani epigramma. Christophorus autem Mantuanus Paulum II. Lysippus vero ejus nepos adolescens Xystum IIII. Mirumque in ea domo vel foeminas nullo praeceptore picturas omnis ab ipsa natura deliniare edoctas, cera etiam fingere solitas fuisse ». È notevole e poco conosciuto quest'ultimo passo in cui il Volterrano dà notizie curiose sulla famiglia de' Geremia e sulle donne artiste che ne uscirono, oggi totalmente poste in dimenticanza.

[2] VASARI, *Le vite,* edizione Sansoni, 1878; tomo II, p. 385: « Furono ancora suoi discepoli (del Brunelleschi) Domenico del Lago di Lugano, Geremia da Cremona che lavorò di bronzo benissimo, insieme con uno Schiavone che fece assai cose in Vinezia ». E nella vita del Garofalo, tomo VI, p. 502: « Furono cremonesi parimente Geremia scultore del quale facemmo menzione nella vita del Filareto ».

Il Vasari qui cita male, perchè non è punto discorso del Geremia nella vita del Filarete; questi lo nomina tre volte nel suo trattato d'architettura, a cui il Vasari attinse, e lo mette a pari di Donatello e di Desiderio da Settignano: « uno chiamato Donatello intagliatore di marmi et pietre et di getti di bronzo, un altro chiamato Desiderio intagliatore di marmi et di pietre, un altro chiamato Cristofano Geremia da Cremona, tutti e tre degnissimi maestri ». (Cod. Magl. II, 1, 140, c. 103 r.).

[3] Lo ZANI, nella sua *Enciclopedia metodica delle belle arti,* cita Cristoforo Mantovano che operava nel 1470, basandosi sulla notizia di Raffaele da Volterra, Cristoforo Geremia napoletano che viveva nel 1470 e finalmente Geremia da Cremona, operante nel 1440; così di uno solo ha fatto tre individui.

Il CICOGNARA (*Storia della scultura,* Venezia, 1816, tomo II, p. 184) riporta i cenni del Vasari: « Verso l'anno 1430 floriva anche quel Geremia da Cremona nominato da Vasari nella vita del Brunelleschi e a cui si attribuì falsamente l'opera in San

Digitized by Google

gona e l'altra di Augusto imperatore, imitata dall'antico, portavano la firma di Cristoforo Geremia, e il Müntz con felice accorgimento potè dimostrare che i due artisti nominati da Raffaele da Volterra e dal Vasari non erano che una sola persona, confortando il suo asserto con documenti.[1] Ciò premesso, verrò ad esporre il risultato delle mie ricerche nell'archivio Gonzaga di Mantova, ancora poco esplorato per ciò che riguarda i primordi del Rinascimento e tuttavia ricco specialmente di lettere interessantissime per la storia dell'arte italiana.

Cristoforo nacque in Mantova, probabilmente da padre che esercitava l'arte dell'oreficeria,[2] e sebbene sia incerto l'anno preciso della sua nascita, pure si può credere che esso non debba portarsi oltre il 1430.[3] De' suoi primi studi nulla sappiamo: pare che presto abbandonasse la patria, perchè di lui non si trova alcuna menzione nelle carte Gonzaga e forse partì perchè, restando in Mantova, non avrebbe potuto conseguire quella rinomanza ch'ebbe in seguito. Una lettera del cardinal Colonna, del 1456, se pure si riferisce a lui, farebbe sospettare che egli fin d'allora si trovasse a Roma;[4] certo è che cinque anni dopo, nel 1461, egli aveva già preso stabile dimora in quella città, allogandosi al servizio del famoso cardinale d'Aquileia, Lodovico Scarampi Mezzarota.

Fu appunto in quell'anno che il marchese Lodovico Gonzaga, uno dei principi più colti e splendidi della sua epoca, volle incaricare il Geremia di un lavoro, e scrivendo a Bartolomeo Bonatti, suo ambasciatore a Roma, aggiunse alla lettera questo poscritto:

« Nui te mandemo questo pezo de cristallo, el qual altra volta havea comenzato a lavorare Zampetro quondam nostro inzignero,[5] ma el venne a morte e non lo possete fornire. Voressemo che tu lo desti a Christoforo Jeremia et lo pregasti da parte nostra che ne lo volesse far cavare et ridure ala proporcione che è quella concha che si trova in Sancta Maria Rotonda, venga pur cavo come si voglia pur chel sia ala proportione d'essa concha e voressemo chel ge facesse fare le teste cum li pedi d'oro e cussì le cornise d'intorno e sel ne avisarà quanto oro gli bisognerà, vederemo de fargelo havere: sappiamo che passando per le mani sue non possiamo essere se non ben serviti: perhò non lo incharicaremo altramente, che siamo certi non bisogni. — Ut supra (Mantue, viij marcij 1461) ».[6]

Lorenzo, scolpita dall'Amadeo. Questi lavorò in marmo e in bronzo per quanto ne indicano le poche traccie serbateci nel manoscritto di Giuseppe Bresciani, delle cose patrie studiosissimo, che fioriva verso la metà del secolo XVII, il quale ha per titolo *La verità ravvivata*. Ma nè questo scritto nè altre memorie ci dicono nulla di più e forse non rimane a lui altro diritto che quello di esser supposto autore di molti lavori anonimi dei quali è piena singolarmente Venezia; tanto più che in questa città è memoria che lungo soggiorno facesse ». È evidente che il Cicognara trae la notizia dei lavori di Cristoforo in Venezia dal Vasari, interpretando male l'ultimo passo che si riferisce solo allo schiavone Luciano Laurana.

[1] MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, tomo II, p. 291.

[2] Nell'archivio mantovano ho trovato cenno di alcuni della famiglia Geremia, orefici; ma non avendo completato l'esame dei documenti, mi riserbo di svolgere in un prossimo lavoro il risultato delle mie ricerche sulla famiglia di Cristoforo.

[3] Infatti egli eseguì la medaglia di Alfonso il Magnanimo, suo primo lavoro che noi conosciamo, negli ultimi anni della vita di quel principe, vale a dire poco dopo il 1450; doveva quindi avere oltrepassato i vent'anni per essere in grado di lavorare alla corte di un sovrano qual'era Alfonso. Se poi è vero, come afferma il Vasari, che fu scolaro di Brunelleschi (quantunque ciò non paia considerando lo stile delle sue medaglie), la nascita sua deve essere riportata molti anni addietro.

[4] La lettera è la seguente:

« Illustris et excelse dne compater noster carme salutem. — Perchè Christopharo da Mantua presente aportatore, el quale è nostro cognoscente, dice havere intentione de reduxe ad essere buono et continuo vassallo de la V. I. S. pregamo quella voglia per nostro respecto haverlo recommandato et che per alcuna prescriptione cursa in lo tempo passato non voglia che perda alcuna sua rascione. Et Parati ad omnia placita V. D.

« Rome, viij Magij 1456.

« P. cardinalis de Columna etc. ».

(*fuori*) « Illustri et excelso dno dno Ludovico de Gonzaga ducali Locumtenenti ac Mantue marchioni etc. Compatri nostro carmo ».

Da questa lettera sembrerebbe che il Geremia fosse stato costretto ad allontanarsi da Mantova parecchi anni prima: non ho però trovato notizia che dopo il 1456 vi abbia risieduto e solo un vago accenno è nel poscritto del marchese, che segue, in cui questi parla di un modello di conchetta *chel fece altra volta lui*.

La lettera più sopra riportata del cardinale Colonna è nel carteggio di Roma.

[5] L'ingegnere a cui qui si accenna era Giampietro da Figino, che pel marchese eseguì diversi lavori di architettura militare.

[6] Copialettere marchionali, libro 46. — In un fascio di minute esiste un'altra copia di questa lettera, della quale credo utile di riprodurre l'ultima parte perchè redatta in modo diverso.

« Voressemo che tu lo desti a Christoforo Ieremia et lo pregasti da parte nostra che ne lo volesse far cavare et ridure

Digitized by Google

Il Bonatti fu sollecito ad eseguire la commissione datagli dal suo signore e alcuni giorni dopo rispondeva:

« Ho dato a Christofano Geremia quello pezo de cristallo ha mandato V. S. et dicto quanto essa scrive, se sforzarà de farli servire ». [1]

Per qualche tempo il carteggio è muto intorno al nostro artista; il lavoro era malagevole ed è naturale che si dovesse dar tempo al tempo perchè fosse condotto a buon termine. Solo nel luglio successivo trovo rammentato ancora Cristoforo dal Bonatti, che ne scriveva in tal guisa al marchese:

« Partendosi de qui el R^mo^ Monsignor Camerlengo et insieme cum la sua R^ma^ Si. Christofano de Yeremia, me dedi quello pezo de christalo mandò la vostra Cel. perchè lo cavasse ala forma de quello lavello è anti la rotonda, scrivendo che fusse advisata dela quantità del oro si posia credere andasse a far li pedi et altri ornamenti ge daria. Mo lui de sua mane l'ha cavato notabilissimamente, a facto uno modello de li adornamenti a quelle mesure et proportione che chi lo fornisse serà una bella cossa et dice esser qui in botega de maestro Simone [2] uno chel crede lo farà meglio che homo de Italia, ma non voria lo facesse perhò, che non fusse qui. La spesa crede serà da vij in viij once d'oro. La Si. V. poterà comandare quanto ge piacerà. Il cristalo cavo cum quello modello è presso di me. Christofano li serve volentera perchè ge par se delecti et che sia per reusir una bella cossa ». [3]

La quantità dell'oro necessaria per la fornitura della conchetta parve un po' eccessiva al marchese, che, da amatore intelligente e di gusto raffinato qual'era, non voleva spendere somme forti che in cose belle: per questo rispose al suo ambasciatore:

« Poichè questi dì te ne scrivessi de quella concheta de cristalo ne doveva far Christofaro Hieremia che li andaria de spesa 7 o 8 onze d'oro, et nui alhora non ge metessemo mente, adesso facendoli pensere sopra non se possiamo imaginare dove debia andare tanto oro et dubitamo che la non venga qualche cosa grande, dove nui voressemo el contrario: perhò se Christoforo ritornasse voressemo che tu ge dicisti che haressemo a caro, prima se facesse altro, de vedere il modello como debia venire questa opera et cussi ti ce lo porai mandare, ma non gli monstrare che lo vogliamo veder per questa casone, nè anche che de questo te habiamo scripto cosa alcuna, nè che se maravigliamo chel domandi tanto oro, aciò non credesse lo facessemo per altro. Ma solamente monstra como da ti che haressemo gran piacere de veder il modelo et come la debia venire facta: vista che l'habiamo te avisaremo poi de l'intencione nostra. — Mantue, xxiiij augusti 1461 ». [4]

L'assenza dell'artista si prolungava oltre la metà di settembre, per cui il Bonatti credè bene di mandare senz'altro al marchese la conchetta lavorata assieme al modello degli ornamenti da eseguirvisi, che Cristoforo gli aveva affidato partendo; e della fatta spedizione lo avvisò così:

« Secundo il comandamento de v. cel. per il presente corero che va a Bressa, el quale è messo suficiente, li mando in questa schatola alligata la concheta del cristalo che la me mandò,

ala proporcione che è quella concha che si trova in ante la porta ch'è in Sancta Maria Rotonda, cioè che facendo le cornise e le teste con li pedi de oro el sia ala proportione d'essa concha e sel ne avisarà quanto oro gli bisognerà, vedremo de fargelo havere. Sappiamo che passando per le mane sue non possiamo esser se non ben serviti: perhò non lo incharicharemo altramente che siamo certi non bisogni: et a ciò che per manchamento de scrivere non resti chel intenda l'opinione nostra, ge mandemo una concheta de cera chel fece altra volta lui aciò chel riduca questa picola ala proportione e quello che è zallo volle esser d'oro, el resto de cristallo ».

[1] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 18 marzo.

[2] Questi è senza dubbio l'orefice fiorentino Simone di Giovanni, intorno al quale molti documenti riporta il Müntz nelle sue *Arts à la cour des papes*.

[3] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 13 luglio. — Il cardinal camerlengo con cui partiva il Geremia era il già citato Lodovico Scarampi Mezzarota, patriarca d'Aquileia, il quale, agli 8 d'agosto dello stesso anno, scriveva da Perugia al marchese Lodovico Gonzaga:

« Havendo noi ad absentarne da Roma per fugire alquanto l'aere romano, ha voluto la Santità de nostro S. ne transferiamo qui ad Perusia per conciare alcune cose di questa città, dove starremo fino ad mezo septembre, poi speramo tornare in corte ».

[4] Copialettere marchionali, libro 46.

Digitized by Google

et il modello de piumbo facia Christofano Yeremia, el quale per la partita sua non è compito, pur è in termine credo la Si. V. poterà comprendere quale debba reusire chi lo finisse ». [1]

Convien credere che il lavoro soddisfacesse assai nel suo insieme il marchese Lodovico; la quistione della spesa non fu più toccata, e per un lieve difetto che, a parer suo, il maestro doveva correggere, rispose all'ambasciatore colla bellissima lettera che segue, la quale prova e l'alta stima in che era tenuto Cristoforo e il grande concetto che avevano dell'arte i nostri principi del quattrocento:

« Dilecte noster. — Questi dì havemo ricevute più tue lettere per le quale ne hai sinificate quanto t'è accaduto, dil che grandemente te comendiamo: et havendo questa sera per la via del corero de Bressa ricevuta la scatola che ne hay mandata cum quella concheta de cristallo et cum el modello facto per Cristoforo Gierumia, ne havemo ricevuto piacire assai, parendone che la debia venire una bella cosa per quello che la serà e ritornando da matina indreto Raffael Brognolo c'è parsso per lui mandartila, perchè meglio haveremo il modo mandarte li dinari o l'oro per altri che non haveressimo de mandarte essa concheta, sichè da lui la riceverai. Et vogliamo tu digi ad esso Cristoforo, sel non fosse che l'è da Mantua, non olsaressemo già ad usare questa presumptione, maxime nui che non se ne intendiamo contra un simel magistro come l'è lui, ma perchè, come è dicto, l'è da Mantua, non guardaremo a dirli el parere nostro, che sapiamo non l'haverà per male: havendo considerati li piedi de essa concheta, ben che forsse non sciin cumpiti, ne pare al modello chel ne fece altra volta che voriano esser più fermi e massici, che ne pareno pur sutili ala proportione de quello ne fece e non guardi chel gli vada più oro, che non se ne curamo purchè siano belli: non stia perhò lui per questo, che se ne intende meglio de nui di far il parere suo e come gli piacerà. L'oro vederemo de fargie havere e credemo bastarà de 21 carato, che habiamo il modo di haverlo: quando l'haverai haremo a caro chel ce la faza fare più presto chel porà chel ce ne farà apiacere asai, e sel bisognasse anche de più caratti, lo poterà ridure come ge parerà che ge ne manderemo tanto più che lo porà fare. — Mantue, ut supra (27 septembris 1461).

« Post scripta. — Perchè Raffaele Brognolo non vene cusì presto c'è parso de remandarti la concheta per messer Batista da Riete scriptore apostolico, el quale è stato qui ad nui alcuni dì et per esso te mandiamo vinticinque ducati de spese. — Mantue, 28 septembris ». [2]

È noto come il marchese Lodovico fosse egli stesso disegnatore di merito non comune, per cui le lodi che egli faceva a Cristoforo sono tanto più da apprezzarsi, in quanto venivano da chi era parco d'encomî, di contentatura difficile e, quel che è più, giudice competentissimo.

Prima che la conchetta fosse giunta a Roma, vi era già tornato il Geremia al seguito del cardinale Scarampi, e appena arrivato ne aveva chiesto all'ambasciatore Bonatti che ne avvertiva il marchese:

« Ho visitato el R^mo^ Monsignor Camerlengo el qual è venuto, me ha facto dar le aligate directive a V. S. et comandato che lo racomandi a V. Si. Christofano de Yeremia è ritornato cum [S.] Si. et me ha domandato de quella concheta de christalo, offerendosi paratissimo a servire vostra Si. et ad quella se ricomanda. Io ge ho dicto che ne scriverò a V. Cel. ala quale l'havea mandata perchè la vedesse: se la deliberarà che la se finischa, poterà remandarla et scriver el parer suo secundo el quale se procederà ». [3]

Alcuni giorni dopo il Bonatti riceveva il cristallo, e dopo averlo consegnato al Geremia, riferiva al marchese le osservazioni che l'artista aveva fatte intorno alle modificazioni da esso proposte:

« Cum la littera de V. Si. portata per mess. Batista da Ariete ho hauto la concheta de cristallo che manda la Si. V. et sono stato cum Christofano de Yeremia dicendoli quanto scrive la Cel. V. circha el manchamento li pare esser in li pedi del esser troppo sutili. Ringratia V. S. de questo suo ricordo, parendoli comprendere per questo li porti un grande amore et dice che per esser la cossa imperfecta ala Si. V. pare cussì et chi la finisse in quello modo, haria una gran rasone et

[1] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 18 settembre.

[2] Copialettere marchionali, libro 48.

[3] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 3 ottobre.

Digitized by Google

anche l'ha in questo, ma la colpa è stata mia che l'ho mandata cussì imperfecta: supra questi pedi, dice, ha ad esser posto la cera in la quale va nel mezo una coloneta et cussì se farano grossi ala proportione in modo [che] quando la Cel. V. a cui esso referisse el magistratico et se li fa disipulo et pareli non bisogni errare, perchè serà conoscuto, la vederà finita, li parerà una bella cosseta. Mandi la Cel. V. quanto ge piacene l'oro, chel ge atenderà et serali singularissima gratia et ad quella se ricomanda ». [1]

L'invio dell'oro necessario deve essere stato fatto poco dopo, e pare che il marchese Lodovico volesse far incastonare nella legatura della conchetta alcuni rubini, perchè l'ambasciatore, accusandone ricevuta, scriveva:

« L'oro che ha mandato la Si. V. per far quella concheta l'ho riceuto cum li rubini et hone parlato cum Christoforo: dice che vederà de adaptarli et che poi gè oro assai, li farà uno coperchieto polito como è supra una simile concha è in Sta Maria mazore che serà molto bello, et supra quello starano li rubini ». [2]

Il marchese intanto instava perchè il lavoro fosse eseguito prontamente e scrivendo al suo incaricato gli diceva:

« Haverai ricevuto l'oro per la concheta: prega Christoforo che toglia el caricho de farce servire como in lui havemo speranza ». [3]

E il giorno dopo tornava a scusarsi per gli appunti fatti al modello di piombo e pregava il Bonatti affinchè il Geremia non pigliasse le critiche in mala parte:

« Sollicita per dio la concheta nostra cum Christoforo Hyeremia et dilli che certo nui parlamo a vento et che se non fusse stato da Mantua como l'è, non haressimo havuto ardire de mandarli a dir quelle parole, perchè essendo el maestro che l'è, extimaressimo l'havesse molto ben visto che nui non se ne intendiamo, ma essendo da Mantua, pigliassimo la sicurtà de fargelo dire ». [4]

Molto probabilmente la conchetta o saliera fu affidata, per l'esecuzione del modello di Cristoforo, ad un artista della bottega di maestro Simone; e questo ci prova come il Geremia fosse già d'allora salito in tanta rinomanza da sdegnare di occuparsi egli stesso dell'esecuzione materiale di oggetti d'oreficeria. Egli però, come ne aveva già espresso il desiderio, volle sorvegliare il lavoro per deferenza al marchese, e il Bonatti, che s'incaricava pur esso di seguire i progressi della saliera, scriveva a Mantova:

« La concheta se lavora et serà una belisima cosezola ». [5]

L'opera non fu condotta a termine che di lì a quattro mesi e fu spedita a Mantova insieme a quattro busti antichi che Cristoforo mandava in dono al marchese; il Bonatti accompagnava il tutto colla lettera seguente:

« Mando ad V. Si. per Nani mulatero quatro teste antiche tra le quale è quella de Adriano imperatore: de le quale Christofano de Yeremia ge ne fa uno presente et le comenda per avantagiate. Li mando etiam per Guido da Bagno el salino suo de christallo fornito cum il coperchio, el qual certo da chi l'ha visto s'è laudato per una bella cossa. Come Christofano de Geremia sia ritornato da Albano, dove el patriarcha l'ha mandato, farò il conto del oro cum lo aurifice et intenderò etiam quello doverà havere per sua manifatura et avisarone V. Si. et ala gratia sua quanto più posso me ricomando. Remando etiam li rubini, perchè non ge li hanno saputi adaptare che non si fusse rotto l'ordine del anticho ». [6]

Anche Cristoforo volle in questa occasione scrivere al marchese Lodovico e gl'indirizzò la bella lettera che qui riproduco:

« Illme Princeps et excellme domine, dñe et benefactor mi unice, post humillimam comendationem. — La Ill. S. Vostra già più giorni per Bartholomeo Bonacto me fece dare la sua saliera, la quale vi mando fornita secundo el desegno de Vostra S. che niente glie ne manca et per questo

[1] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 24 ottobre.
[2] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 7 novembre.
[3] Copialettere marchionali, libro 48. Mantova. 1461, 8 novembre.
[4] Copialettere marchionali, libro 48. Mantova, 1461, 9 novembre.
[5] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 3 dicembre.
[6] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1462, 1° aprile.

Digitized by Google

stimo che non poterà se non piacergli. Ben so certo essere errato in la dilatione del tempo che glie è cursa: ma invero non se è possuto fare più presto. Mando anche ala vostra S. iiij teste o capi antiqui li quali sono da li intendenti reputati boni. Cusì come sono la vostra Ill. S. se digne de acceptarli volentieri et haver me che li mando et anche li mei continue per recommandati. Et se senterò che de tale cose Vostra S. se piglie piacere, me sforzarò del continuo mandarli de le altre et fare sempre tucto quello che cognoscerò esserli grato et che essa vostra Ill. S. me comandarà. Dicta saliera et teste ho consignate a B. Bonacto et lui pigliarà cura de mandarle ala S. Vostra ala quale iterum me recomando. Rome, die vj aprilis 1462.

« E. Ill. D. V.

« devotissimus servulus Cristoforus de Jeremijs
« de Mantua ».

(*fuori*) « Illmo principi et excell^mo domino dño Ludovico Marchioni Mantue etc. domino meo metuend^mo et benefactori unico ».[1]

Il carteggio relativo alla conchetta o saliera si chiude con una lettera del marchese diretta a Cristoforo e piena di elogi per il bel lavoro compiuto:

« Egregie etc. — Nui havemo ricevuto novamente la salera nostra portata per Guidone da Bagno, la quale nel vero c'è stata gratissima perchè non poria esser meglio lavorata, nè meglio harestive possuto satisfare al proposito nostro: perhò ve ne ringraciamo grandemente, havendo similmente ricevuto quelle quattro teste antiche ne scriveti mandare, le quale molto ne piaceno et havemole carissime, parendone che siano bone et se havereti il modo di mandarcene dele altre como scriveti, purchè se facia cum licentia de la Santità de nostro S. che ne fu dicto esserli pena de excumunicatione a mandar simel cose fora di Roma, ce ne fareti singular appiacere et haveremole gratissime. — Ut supra (Mantue, xx aprilis 1462) ».[2]

Ma non si fermarono qui le relazioni del Geremia col marchese Lodovico Gonzaga e nell'archivio di Mantova ho potuto trascrivere altre lettere che, al pari delle precedenti, stanno a dimostrare in quanto conto fosse meritamente tenuto il nostro artista e dal dotto porporato al cui servizio egli era e dai principi di cui era suddito.[3]

Erano trascorsi pochi mesi dall'invio della conchetta e il marchese, che aveva bisogno dell'artista per certi lavori, lo invitava a Mantova con questa lettera:

« Christoforo Hieremie. — Intendendo nui che al presente ve trovadi in Fiorenza col R^mo monsignore lo patriarcha nostro compatre, haveressemo acaro che possendo havere bona licencia da la sua R^ma Si. per uno o dui mesi, volestive transferire fin qui per certo lavorero voressemo fare fare, che ce ne fariti piacere assai, come più apieno ve dirà Zohane di Strigi nostro thesorero, quale vene lì per certe nostre facende. — Mantue, xvij Junij 1462 ».[4]

Non potè il Geremia arrendersi all'invito del Gonzaga, perchè trattenuto a Firenze forse per lavori ordinatigli dal cardinale suo padrone: solo sui primi di settembre questi gli accordò la desiderata licenza e lo munì inoltre di due lettere commendatizie per il marchese Lodovico e per la marchesa Barbara, delle quali val la pena di riferirne una:

« Ill. et Excell. domine: compater noster honorande: salutem. — Exhibitore de questa serrà Cristofalo nostro dilecto fameglio, et vostro ciptadino: el quale viene ad Mantua per expedire alcune

[1] Carteggio di Roma. Lettera di Cristoforo Geremia, 1462, 6 aprile. — Il modo con cui Cristoforo parla della saliera potrebbe far credere che questa fosse una cosa diversa dalla conchetta di cristallo spedita a Roma l'anno prima; però la lettera del Bonatti, coll'accenno ai rubini che non si poterono utilizzare, e all'orefice che aveva eseguita la decorazione, tolgono ogni dubbio a questo proposito.

[2] Copialettere marchionali, libro 39.

[3] Alcuni dei documenti che seguono furono già pubblicati da A. Bertolotti nelle sue *Arti minori alla corte di Mantova* in *Archivio storico lombardo*, serie II, fasc. XVIII; mi rincresce però dover asserire che lo furono tanto scorrettamente da renderne non solo utile, ma necessaria una riedizione. Basti il dire che in una sola lettera sono *venti* gli errori di trascrizione che ho riscontrato, e molti di essi alterano il senso; le date sono quasi tutte errate, alcune righe furono omesse e in una venne perfino mutato il cognome mantovano *Zentelista* nell'aggettivo *gentilissimo*. Da ciò è ovvio comprendere qual conto si possa fare di questa pubblicazione del Bertolotti.

[4] Copialettere marchionali, libro 39.

Digitized by Google

sue faciende: In ogni cosa havesse bisogno del favore de la Vostra S. ve lo ricommandiamo quanto la iustitia et honestà pate. Benevaleat D. Vestra cui nos offerimus. Ex Florentia, die v septembris 1462.

« L. Cardinalis Aquileien. Dñi Pape Camerarius etc. ».

(*fuori*) « [Ill. et ex]cell. domino domino Ludo[vico Ma]rchioni Mantue etc. Compatri [nostro hono]rando ».[1]

Mentre Cristoforo era in viaggio per Mantova, la marchesa Barbara, disperando forse che egli potesse ottenere il permesso di allontanarsi da Firenze, lo incaricò di una commissione con questa lettera:

« Dilecte etc. — Perchè haveressemo pur bisogno de certa quantità de perle cusì per la sposa nostra habiamo a mandar via, como per quella ha a venire in casa e qui intorno male se ne trovano a confidentia, siamo mosse a darve questo incaricho, rendendone certe che per rispeto nostro ne toreti uno pocho de cura e cusì voressemo che vui stesive attento o intravenisteve se in quella citade ne comparesseno da vendere et ce li farestive havere. Voriano essere tute perle da fare alcuni ligami per portar in testa che fosseno tonde e bianche nè voriano valere mancho de uno ducato l'una. Et se non se potesseno havere cusì tutte tonde et chel ge fosseno qualche scaramazi per dentro, non staressemo de torli che poteressemo cernir le belle e le altre rivendere: pur potendosse haver tute fiore, tanto più ne seressimo contente. Ne voressimo al presente fin a ducente belle e poi andaressemo dreto de tempo in tempo fornendosse de le altre secundo achadesse de vedere per non comprar la carestia. Se anche ne potestive havere da rechamo a precio conveniente non staressemo de torne. Vedete adunche a servicio nostro de tor questo carico e trovandone non ve rincresca avisarcene de la quantità et del costo che provederessemo ben al modo del pagamento e se quelli de chi fosseno non volessero aspetare et che a nui paresse il merchato conveniente, che in questo se rendemo certe fareti come farestive per vui proprio, habiamo tanta confidentia nel Reverendissimo monsignor nostro compatre che ne farà fare tanta credenza che nui ne siamo avisate et che habiamo posto l'ordine al modo del pagamento comunicando questa cosa col tempo cum Sua R^ma^ Si. e se a lei non paresse ben facto impazarsane porete ridurve a Petro di Cosme, al qual havemo fato intendere il tuto e non ne lassarà impazate. — Mantue, ut supra (13 septembris 1462) ».[2]

Il latore della lettera non trovò l'artista a Firenze e la riportò indietro; certo la marchesa ebbe modo di spiegargli e raccomandargli l'affare nella breve permanenza che egli fece in Mantova, ed infatti, appunto un mese dopo, già tornato presso il cardinale, le rispondeva in proposito:

« Illma et excell^ma^ domina domina et benefactrix mea unica post comendationem etc. — Tornato a Firenze sperava havere la lettera de vostra Illma Signoria de la facenda de le perle per sapere quel che io havesse a fare et trovai che chi l'avea portata, per non esser io in Firenze, non havia voluto lasarla e cosi la reportò adrieto. De che io non intendendo chiaramente la voluntà de vostra S. pensai esser meglio spetare se la S. vostra me scrivesse de novo. Non vedendomi altro deliberai cerchare et investigare per ditte perle, de le quale ne ho trovato assai et de più sorte. Et siando per mandare ala vostra Illma S. una mostra, non me accorsi se non quando el mio R^mo^ S. me comandò montasse a cavallo et cosi in questa hora parto per andare in uno servicio di sua R^ma^ S.; starò forsi xv giorni, per tanto vostra Illma S. se digni havermi per scusato, per non esser stata servita da me como era sua intentione et mio desiderio, el qual non è ad altra cosa più intento che servire vostra S. Se tornato che io sia la S. vostra vorà ch'io sequita più ultra de ditte perle, o che facia altro, sempre sarò apparechiato ali comandamenti d'essa vostra S. ala quala continue me aricomando. Ex Florentia, die xiij Octobris 1462.

« E. Ill^me^ D. V.

« fidelis servitor Cristoforus Zeremie de Mantua ».

(*fuori*) « Ill^me^ et Excell^me^ domine dñe Barbare Marchionisse Mantue etc. dñe et benefactrici mee ».[3]

[1] Carteggio di Firenze. — La lettera diretta alla marchesa Barbara, salvo poche varianti di niun conto, è redatta come quella diretta al marchese. L'indirizzo è: « Ill. et excell. domine domine Barbare Marchionisse Mantue etc. comatri nostre honorande ».

[2] Copialettere marchionali, libro 39.

[3] Carteggio di Firenze.

Digitized by Google

Su questo affare non ho rinvenuto altri documenti; forse la marchesa si rivolse agli Albrizzi, gioiellieri veneziani fornitori della corte mantovana, ai quali l'anno seguente fu fatto un grosso pagamento per gioie e perle da loro vendute al marchese. Se a Cristoforo fosse stato confermato l'incarico, certo egli se ne sarebbe presa cura, perchè era diligentissimo nelle commissioni che gli davano i suoi signori; aveva persino a cuore le collezioni artistiche ed archeologiche del marchese e, come abbiamo visto, gli mandava a regalare oggetti d'antichità; di più lo avvertiva delle gherminelle usate dagli antiquari, come lo prova questo passo d'una lettera del Bonatti:

« Preterea Christofano Yeremia dice se li capitasse alcuno cum camaini per vendere, che la Cel. V. guardi come compri che non sia gabata, perchè qui è uno li fa contrafacti, incolando quello biancho cum tanta perfectione non è persona che non li fusse colta et la prova a conoscerli è de tocarli in qualche canto in el biancho cum una lima, che sono teneri ». [1]

L'ultimo documento mantovano sul Geremia è una lettera di raccomandazione del 1463, che il marchese Lodovico gli dirigeva in favore di un certo Gian Carlo Gentilisia, il quale si recava a Roma per istudiarvi l'arte:

« Christophoro Hyeremie.

« Dilecte noster. — El se transferisse a quelle parte questo garzone chiamato Zohane Carlo Zentelisia, nostro citadino, qual ha uno poco de designo et vene li per imparare: dilchè el ne havea facto pregare te lo volessemo recomandare. Nui certo vederessimo volentieri che e lui et li altri nostri mantuani se facesseno virtuosi et da bene: perhò haveremo a caro che tu vedi se lo potesti metter cum qualche homo da bene col qual potesse imparare et farsi valente, che ce ne farai piacere assai. — Ut supra (Belzoiosi, xviiij octobris, 1463) ». [2]

Se però l'archivio Gonzaga è muto da quest'anno in poi sul nostro artista, altre notizie ci fornisce il Müntz nel suo lavoro citato. Si può quindi credere che Cristoforo sia stato al servizio del cardinal d'Aquileia sino al 1465, anno in cui questi mori: in seguito passò direttamente al servizio della corte papale, e nel 1468 ebbe l'importante incarico di restaurare la statua equestre di Marco Aurelio, che oggi è sul Campidoglio e che allora si trovava a San Giovanni Laterano. Dopo quest'anno si perde di lui ogni traccia ed è a supporsi che sia morto nei primi anni del pontificato di Sisto IV, perchè vediamo incaricato, non lui, ma Lisippo suo nipote di far la medaglia di questo pontefice.

Forse nuove ricerche negli archivi romani varranno a mettere meglio in luce la vita del Geremia e a farne trovare dei lavori ora sconosciuti. [4] La fama grande di cui godette presso i suoi contemporanei e le medaglie che di lui ci restano stanno a dimostrare come egli fosse davvero un grande artista anche in quell'epoca fortunata della quale persino i mediocri oggi agli occhi nostri diventano sommi.

UMBERTO ROSSI

[1] Carteggio di Roma. Lettera di Bartolomeo Bonatti, 1461, 2 novembre.

[2] Sembra che il Gentilisia fosse pittore e di non grande valentia; a lui si riferisce senza dubbio quanto segue, che il cardinale Francesco Gonzaga scriveva alla marchesa Barbara sua madre:

« Ho visto la richiesta me fa V. S. de ritenere el Zentilizia a quella opera suoa di cofani, ad che rispondendo dico, che non solamente lui, ma quando io li fussi di bisogno voria essere ad ogni voluntade suoa. E cussì benchè l'havesse in le mani da finirme certi fornimenti miei da cavallo, nondimeno resto contento che rimanga ad ugni commandamento de V. Ex. ». — Carteggio di Roma. Lettera del cardinale Francesco Gonzaga, 1476, 7 dicembre.

[4] Sebbene non porti la sua firma, credo che sia del Geremia la nota medaglia del cardinale d'Aquileia col rovescio *Ecclesia restituta ex alto;* mi confortano in tale opinione l'essere egli stato al servizio del patriarca e più ancora l'analogia di stile fra questa e la medaglia di re Alfonso.

Digitized by Google

BASSORILIEVI DI MINO DA FIESOLE

EL fascicolo VII (luglio) di questo periodico fu già fatto cenno di quattro bassorilievi rilasciati dal municipio romano al museo civico industriale. Rappresentano essi fatti della vita di San Girolamo, e sono notevoli per la fine delicatezza de' particolari architettonici del fondo, per la grazia con cui sono delineate le teste dei monaci. A chi pon mente alle sottili pieghe delle figure, che prendono la forma di stecche di ventaglio, alle barbe dei monaci che scendono loro sul petto a mo' di lingue di fiammella, e al carattere delicato della scultura, facile, leggiero, come se fosse eseguita in pasta, ricorre subito alla mente il nome di Mino da Fiesole. Quella forma delle pieghe rettilinee, divergenti, che sembrano come raggi dipartirsi da un centro, si rivede in molte altre cose di Mino: in Roma, nel monumento Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva; ne' frammenti incastrati nella sagrestia di Santa Maria Maggiore; nel tabernacolo di Santa Maria in Transtevere; nei frammenti dell'arca di Paolo II delle Grotte Vaticane. Così nelle altre opere di Mino trovansi le dita delle figure lunghe, piatte e tra loro disgiunte, similmente ai bassorilievi sopra indicati. Come questi si trovassero nel palazzo Massimi, da cui furono tolti, non è noto; ma ponendo mente ad alcuni fatti storici, potremmo arrischiare un'ipotesi non inverosimile. Scrive il Vasari, che fu fatto fare a Mino dal cardinale Girolamo d'Estoutville, cui piaceva la sua maniera, « l'altare di marmo, dove è il corpo di San Girolamo, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, con istorie di bassorilievo della vita sua; le quali egli condusse a perfezione, e vi ritrasse quel cardinale ». Tali storie di bassorilievo non si ritrovano più a quell'altare, e di là furono forse tolte da Sisto V, quando rifabbricò la sua cappella in Santa Maria Maggiore, e portate nel palazzo della villa Montalto, che fu poi dei Massimi. Se tale supposizione potrà essere avvalorata da prove, potremo rallegrarci di avere rintracciato i bassorilievi di Mino indicati dal Vasari; bassorilievi che non sono certo delle sue opere migliori, e che lo dimostrano, come Vasari scrive, *più graziato che fondato nell'arte.* Essi ritraggono però di quella semplice, timida, pudica e dolce natura di Mino; e sono degni di considerazione e di studio. La sorte non benigna ha disperso le cose di Mino: il monumento di Paolo II, che fu tenuto al suo tempo « la più ricca sepoltura che fusse stata fatta d'ornamenti e di figure a pontefice nessuno », messo in terra quando fu rifabbricato il vecchio San Pietro, giace indecorosamente in pezzi negli anditi angusti delle Grotte Vaticane, ove la folla fa ressa nel giorno dedicato al Principe degli Apostoli, ed urta quei tesori. Così, smembratosi l'altare di Santa Maria Maggiore, furono messi nella sagrestia della chiesa, ad ornare gli scompartimenti delle pareti, tondi, nicchiette e quadri, che dovevano formare un tutto armonico e bello. Il grande maestro che, al tempo di Sisto IV, portò il dolce stile toscano a Roma era ben degno d'altra sorte, ed è degno di riguardi maggiori.

A. V.

Digitized by Google

FATTI DELLA VITA DI SAN GIROLAMO

(Bassorilievi di Mino da Fiesole)

Digitized by Google

FATTI DELLA VITA DI SAN GIROLAMO

(Bassorilievi di Mino da Fiesole)

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI

DOCUMENTI INEDITI SULLA BASILICA LORETANA

(Continuazione, V. fascicolo precedente)

XXXI.

1478 decembre 29.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, *Liber sive Bastardellus* del notaio Piergiorgio d'Antonio, c. 333ᵇ e segg.

Donna Pierantonia, moglie di Antonio di Michele da Recanati, approva con strumento notarile la vendita fatta dal marito al cardinale di Cuenca (essendo procuratori di lui Angelo di Pierleone canonico recanatese e mastro Giuliano fiorentino) di alcune case facenti parte della sua dote.

Die xxviiij mensis decembris (1478).

Dna perantonia uxor antonii michaelis de Rachanato presentis et consentientis omnibus et singulis in presenti strumento contentis sponte et ex certa scientia per se et suos heredes ratificauit confirmauit et approbauit uenditionem factam prefato Rᵐᵒ Cardinalj Conchensi ut asseritur per dictum antonium de quibusdam domibus positis in Q. S. A.[1] juxta res prefati Cardinalis Conchensis domno Angelo perleonis Canonico Rachanatensi et magistro Juliano florentino procuratoribus prefati Rᵐⁱ Cardinalis et mihi notario infrascripto ut publice persone recipienti nomine et vice prefati Cardinalis et omnia et singula in strumento venditionis contenta. Renumptians dictis procuratoribus ut supra recipientibus omni Juri et actioni quod et quam haberet dicta domina Antonia in supradictis domibus occasione sue dotis et quacumque occasione ratione uel causa promisit etc. juravit etc. obligavit etc.

Actum Rachanati in dictis Domibus Antonii michaelis juxta res vndique prefati Cardinalis Conchensis presentibus ser antonio Martij lodovico grassi et vincentio testibus etc.

[1] *Quarterio Sancti Angeli.*

XXXII.

1478 decembre 29.

ARCHIVIO sudd, *l. c.*, c. 332ᵇ

Ser Angelo di Pierleone da Recanati e mastro Giuliano, come procuratori del cardinale Venieri, prendono possesso delle case vendute coll'atto notarile antecedente.

Antedictis Die testibus et loco videlicet in domibus Antonij Michaelis juxta res praefati Cardinalis undique.

Domnus angelus perleonus de Rachanato et Magister Julianus uti procuratores Rᵐⁱ Cardinalis conchensis cum consensu antonij michaelis presentis et consentientis intrarunt et corporalem possessionem acceperunt procuratorio nomine certarum domorum positarum in Q. S. A. juxta res prefati Rᵐⁱ Cardinalis undique et per dictas domos anbulando Dicentes et asserentes dicto nomine se uelle deinceps dictas domos ut veri emptores et patroni animo possidere Rogantis (*sic*) me notarium Infrascriptum vt de predictis publicum instrumentum conficerem.

XXXIII.

1478 decembre 29.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 332ᵇ a 333ᵇ

Pietro di Giacomo Cruciati da Recanati cede al canonico Angelo di Pierleone ed a mastro Giuliano, come procuratori del cardinale Venieri, tutti i suoi diritti sulle suddette case vendute al cardinale.

Antedictis die loco testibus etc.

Perus Jacobi Cruciati de Rachanato sponte per se et suos heredes dedit et cessit omne jus actiones reales et personales vtiles et directas uel indirectas domno Angelo perleonis Canonico Rachanatensi et Magistro Juliano florentino procuratoribus Rᵐⁱ Cardinalis Conchensis et mihi notario infrascripto vt publice persone stipulanti et recipienti nomine et vice prefati Rᵐⁱ Cardinalis quod et quas haberet in

Digitized by Google

domibus antonij michaelis de Rachanato positis in Q. S. A. juxta res prefati Cardinalis vndique quacumque occasione uel causa et cum occasione legati facti per dominam alesandrinam uxorem Marinj Nicolaj in suo ultimo testamento quod etiam occasione instrumentorum factorum venditionis dictarum domorum per dictum antonium prefato Pero et hoc pro seruitiis et meritis receptis a prefato R^mo^ Cardinale Conchense per dictos procuratores. Renuntians etc. promisit etc. juravit etc. obligavit etc.

Dans dictus perus mihi notario infrascripto extendendi dictam cessionem adsensum prefati R^mi^ Cardinalis etc. non mutando etc.

XXXIV.

1480 agosto 17.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Senatus Populique Racanatensis Decreta* del 1480, c. 69^b^.

Il Consiglio comunale di Recanati stabilisce di far fortificare la chiesa di Loreto per difenderla dalle scorrerie dei Turchi, chiedendo al vicario di essa chiesa di contribuire alle spese necessarie.

xvii Augusti (1480).

Consilio M. d. P. Antianorum xxiiij^or^ et Ducentorum. Sicuti retulit mihi Ser Marinus jnstitutus fuit Propositum . . . . . .

. . . . . .

Secundo. Cum ex deliberatione concilii cc^orum^ sit quod fortificetur Ecclesia Sancte Marie [1] pro Incursionibus Turcorum et Vicarius nolit contribuere quid gerendum.

Super 2^a^ Requiratur Vicarius ad contribuendum expensis fiendis ad S^tam^ Mariam et si recusauerit Comunitas ipsa prouideat de ere Comunis Obtentum per consiliarios xLv non obstante vno.

XXXV.

1480 agosto 22.

ARCHIVIO sudd, *l. c.*, c. 71^b^.

Il Consiglio di Recanati delibera, che per il caso che il vicario non voglia contribuire alla spesa fatta per costruire il muro di difesa contro i Turchi, si imponga una tassa fino a 2 bol. per ciascuna famiglia.

xxii Augusti (1480).

Consilio M. d. p. Antianorum xxiiij^or^ et ducentorum fuit Propositum:

. . . . . .

Secundo. Vnde habendi sunt denarij pro Muro Ecclesie S^te^ M^e^ facto pro Turchis si Vicarius nolit contribuere.

. . . . . .

Super 2^a^ Domini Priores uideant expensam factam in muro S^te^ M^e^ et secundum quantitatem Ita imponant pro fumantibus vsque in .ij. bolonenos pro quolibet secundum possibilitatem. Obtentum per consiliarios xxxiij contrariis xviij.

XXXVI.

1481 agosto 19.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, 1481, c. 38^a^ e 38^b^.

Il Consiglio comunale concede al vescovo di far tagliare nelle selve del comune una data quantità di legna verde per la fabbrica e per le fornaci di essa. Però gli alberi devono essere tagliati in un luogo determinato dai priori e da quattro cittadini. Non si deve andar oltre a questo termine, nè si devono tagliare le piante dal piede, pena la perdita della concessione. In capo ad un anno il taglio deve essere finito.

xviiij Augusti (1481).

Consilio cc^orum^ etc. ut supra fuit propositum:

Cum pro parte R^mi^ D. Cardinalis et Episcopi nostri pro fabrica Ste Marie fuit petitum vt concedantur de lignis, sj uidebitur concedi de viridibus in loco minus damnoso in reverentiam S^te^ M.

Super qua habito Consilio Ludouici Johannis baptiste fuit conclusum:

Quod ob reuerentiam Ste Marie et Intuitu R^mi^ Episcopi concedatur pro fabrica et fornacibus predicte fabrice S^te^ M^e^ tantum ad beneplacitum de sylvis Comunis locum ubi Incidi possint ligna viridia minus damnosum et ad quantitatem vj modiolorum ascendentem ut uidebitur dominis prioribus et quatuor civibus: qui presentialiter vadant et assignent cum termino prefisso domino preposito nomine Episcopi et sic In eo loco possit Incidi facere videlicet scapeciare Quercus virides et siccas: sed non a pede et non excedere terminum assignationis et buscham (*sic*) facere etc. Et si excederetur terminum (*sic*) sit pena Incidentis iuxta formam statuti. Et si a pede etiam In eo loco incideretur subiaceat pena statuti et ipso facto perdatur licentia. Et hoc facere teneatur et omnem quantitatem lignorum incise sint (*sic*) Infra terminum unius annj. Obtentum per Consiliarios xLv non obstantibus iiij.

XXXVII.

1482 aprile 9.

ARCHIVIO COMUNALE DI MACERATA, *Riformagioni*, dal 1477 al 1483, c. 471^b^.

Il Consiglio comunale di Macerata, dovendo riparare il *palazzo maggiore* (ora palazzo della Prefettura), stabilisce di mandare alcuni cittadini a domandar consilio a mastro Giuliano, ingegnere della fabbrica di Loreto, *ottimo e provato maestro in tale esercizio.*

Die nona Aprilis 1482.

Consilio credentie Communis et hominum ciuitatis macerate de mandato Magnificorum domino-

[1] Un avanzo della prima fortificazione della chiesa di Loreto si vede ancora nel coronamento del torrione al Nord-Est della chiesa stessa. Non saprei dare per sicuro, che la fortificazione di questo torrione fosse eseguita nel 1480; quella che in quest'anno dovette certamente eseguirsi, secondo la deliberazione consiliare del 10 agosto suddetto, dovette consistere, come fu registrato nel verbale di quel giorno, *in fieri faciendo murum et clausuram Ecclesie Sancte Marie.*

Digitized by Google

rum priorum congregato et cohadunato in numero ualido et sufficienti ad sonum campane magne Communis more solito in sala magna palatij solite residentie prefatorum dominorum priorum: In quo quidem consilio uictum ottentum et plenarie reformatum per palluctas uiginti quatuor repertas, in bussola rubea del sic nulla reperta in Contrarium. Circa reparationem palatij maioris quod magnifici domini Priores mictant cum ciuibus per eos eligendis: videant necessitatem dicti palatij et faciant reparare secundum iudicium ingengerii (*sic*) videlicet magistri Juliani existentis ad fabricam Ste Marie de Laureto optimi et probati magistri in huiusmodi exercitio ex dicto Ser Joannis Baptiste consultoris.

XXXVIII.

1482 maggio 11.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 481^a^.

Il Consiglio comunale di Macerata, udito il giudizio di mastro Giuliano, stabilisce di seguirlo, facendo poi la questione generale, se il palazzo debba essere riparato e donde si debbano prendere i denari per la spesa necessaria.

Die xi^a^ maij 1482.

Consilio Credentie communis et hominum Civitatis macerate de mandato m. dominorum Priorum congregato et choadunato in numero valido et sufficienti ad sonum campane magne Communis, more solito in sala magna palatij solite residentie ipsorum dominorum priorum videlicet:

. . . . . .

Item in dicto consilio uictum ottentum et plenarie reformatum fuit per palluctas uigintiquinque repertas in bussula rubea del sic, nulla obtenta (*sic*). Circa reparationem palatij magni secundum Iudicium magistri Juliani de florentia in arte fabrice peritissimj etc. quod in generali fiat proposita si debet dictum palatium repararj et unde veniant pecunie ex dicto supradicti consultoris. [1]

XXXIX.

1482 settembre 29.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Senatus Populique Racanatensis Decreta* del 1482, cc. 62^a^ a 63^a^.

Il Consiglio comunale di Recanati concede alla chiesa di Santa Maria di Loreto di tagliar legna nella Spina del comune di Campo Sogliarano.

xxviiij Septembris (1482).

Concilio M. d. P. Antianorum xxiiij^or^ Ducentorum et generali communis Rachanati fuit propositum:

. . . . . .

Primo. Sj uidetur Concedere Ecclesie Ste Me de Loreto ex petitione nomine Car^lis^ et Episcopi [2] facta per d. Berardinum: Pro fabrica postquam aliud concedi non potest stantibus legibus Spinam Campi Sogliarani Comunis.

. . . . . .

Quod Concedatur Spina tantumodo Campi Sogliaranj pro fornacibus fabrice S^te^ M^e^ quibuscumque non obstantibus. Sed In Incidendo non excedatur terminum Campi proprij sic dicti neque Incidatur aliud quam Spina sub pena perditionis concessionis et pramatice statutorum et reformationis, Incidentibus. Et d. P. singulis mensibus teneantur mictere ad reuidendum si fit aliter quam est concessum. Obtentum per Consiliarios xxxviij non obstantibus xj contrarijs.

XL.

1483 febbraio 8.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, 1483, cc. 9^b^ e 10^a^.

Il Consiglio comunale di Recanati concede al vescovo di prendere altre legna nei boschi del comune.

viii Februarii (1483).

Concilio M. d. P. Antianorum xxiiij^or^ et Ducentorum fuit propositum:

. . . . . .

Secundo. Pro parte R^mi^ Car^lis^ nostri Episcopi fuit petitum pro fabrica S^te^ M^e^ ligna quercus a pede pro trabibus in tribuna incidenda in siluis nostris pro parte: et pro parte accipienda de jacentibus in terram.

. . . . . .

Super 2^a^ si possent haberi et essent ad propositum lignj quondam incisi (*sic*) prope Abbatiam Potentie operetur quod comedantur Ecclesie S^te^ M^e^. Sin minus Intuitu Virginis Marie aduocate nostre In Illius hedifitij usum tantum et pro eo quod fuerunt petiti. Detur licentia a pede In syluis Communis et loco minus damnoso Incidentur usque ad x et non plus cum presentia vnius mictendi nomine Communis per d. P. ne fraudetur: et de Incisis et Iacentibus in terram exportentur vsque In xv pro dicta Causa tantum. Obtentum per Consiliarios xxxvj non obstantibus x contrarijs.

XLI.

1485 marzo 14.

BIBLIOTECA DEL CONTE GIACOMO LEOPARDI IN RECANATI.

Lettera del cardinale Girolamo della Rovere a ser Domenico d'Anguillara. Il cardinale notifica il ritorno in Loreto di mastro Giuliano fiorentino con alcuni suoi garzoni; comanda di consegnare a lui i registri d'entrata ed uscita ed i bollettini di tutte le spese fatte durante l'assenza dell'artista, di fornire a lui ed a' suoi garzoni il vitto ed ogni altra cosa necessaria e di curare affinchè i suoi ordini sieno eseguiti.

[*Di fuori*] Venerabili viro Nobis Carissimo Dño Dominico de Anguillaria decretorum doctori

Hier. tit. S. chrisogoni presb^r^ Cardlis. Racanaten.

[*Di dentro*] Ven^lis^ vir Nobis Cariss^e^ perche nostra Intentione he che la fabrica de S. maria si con-

[1] Cioè di Lodovico di Francesco.

[2] Girolamo della Rovere.

Digitized by Google

tinui: Mandamo lá ser Ioanne nostro florentino: Cum alchuni Guarzoni de' maestro Iuliano quale etiamdio si trovera lá dipo pascha: per questo ui notificamo per la presente debiati consignare ad esso ser Ioanni per la fabrica tuti li buffali, verum si per lavorizi ui besognasi porrite retenere due hò tre para de buffali, il resto Consegnarite ad ser Ioanne: et perche Intendemo: che li nostri Computi si dé lá intrata: quanto dé lá ussita In absentia di ser Ioanne sono stati Governati male et com puocho ordine uolemo che sér Ioanne tengha tuti li nostri Computi tam Introituum omnium quam exituum dá lá maggiore Cosa fin ad la minima; et in ditti Computi volemo si serui quello medesimo stilo et ordine, si seruaua ante discessum ipsius ser Ioannis perhoche nostra intentione hé uedere vna uolta lánno li Conti nostri; sicche uennuto sera lá ser Ioanne, Consignateli tuti li bolletini, et omne altro Conto dé lá intrata et ussita de tute le Cose nostrae fatte di poi la partita de ser Ioanne dé lá, fin al presente et per lhauenire uolemo si Continuj l'ordine si teneua, nanti la partita di ser Ioanne: tuti li bolletini si consegnino ad lui de la intrata et dé la ussita, et se ad uoi pare di tennere dá parte un altro Conto per satisfactione nostra vltra li Conti dé sér Ioanne né piace, vi Confortamo Il facciate: vlterius darete pane, et uino et omne altra Cosa necessaria per il uiuere loro, ad li Guarzoni de maestro Iuliano et ad qualunche altri operarij de la fabrica, ui dira ser Ioanne: ad Cui hauemo Commessa la cura omnimoda de la fabrica et dé nostri Computi, voi haverite optima Cura de lá Cosa et dé lé altre nostre Cose: sicche possino cum vtilità et honore nostro, et perché plus uident duo quam vnvs: notificandovj alchuna Cosa ser Ioanne pro vtilita et Commodo nostro, de la Casa, et altre Cose parendoni (*sic*) essere ad nostro proposito, facciatela. Item uedendo noi per la fabrica vna Cosa piuche vnaltra: notificatele ad ser Ioanne: et vivete Insieme Come duae (*sic*) bonj fratelli. Quanto al hostaria et ala cera: Intendemo ponercj persone fidate: farite In cio quanto ui referira ser Ioanne da nostra parte. bene valete. Romae xiiij martij 1485.[1]

XLII.

1485 marzo 28.

BIBLIOTECA sudd.

Il cardinale Girolamo della Rovere scrive a ser Domenico d'Anguillara, affinchè, d'accordo con mastro Giuliano florentino e con altra persona che sarà mandata in Loreto dal comune di Recanati, solleciti i lavori di fortificazione della Basilica, per resistere ad un'eventuale scorreria dei Turchi. Istruzioni sul modo di eseguire la fortificazione.

Venerabili viro Nobis Carissimo Decretorum Doctori Domino Dominico De Anguillaria Hier. titulo S. chrisogoni presbiter Cardinalis Racanatensis.

Vener^{lis} vir Nobis Car^{me}. Questi giorni passati mandamo la ser Giouanni florentino[1] cum alquanti muratori a prosequire la fabrica de S. M. Delloreto. Hora perche intendemo il TurCo fa grandissimo apparato per mare Dubitamo non discorresse nella Marcha maxime in offensionem Beatae M. De Laureto. Onde volemo che Dicti muratori mettano lopere loro piu presto in fortificare S. Maria che in prosequire altrimenti la fabrica. Scriuemo a la Comunità Di ReCanati debbia mandar qualche persona pratiCa Con la quale e voi insieme con Ser Gioanne omni meliore et securiore modo fortificarete S. M^{ia} siche a ogni correria et impeto de Turchi possa resister. Imprimis volemo se faccino li merli et le defese dintorno tutto il corpo della chiesia et de la daj campanili si continua il corritore dintorno intorno con le sue defese. vlterius farete murare bene tutte le porte della chiesia excepto vna: alla quale farete la porta di legname doppio et ben forte et foderaretela de lame de ferro siche possa ressistere etiamdio contra il foco. Se le ferrate delle fenestre delle cappelle sono in ordene faccetele ponere quanto più presto. Sin minus volemo tutte le fenestre delle cappelle siano ben murate. finalmente farete et operarete ogni Cosa ui parera sia per la securita et defensione de quello loco. unanimiter et conCorditer con ser Giovanni nostro. Bene valete. Romae vigesimo octavo Martii mLxxxv (*sic*).[2]

XLIII.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, dal *Registrum instrumentorum* del notaio recatanese Marino di Domenico de Pistoiatis da Monte Cassiano (1489?), c. 79^{a}.

Estratto di un registro di mano di ser Giovanni di Benvenuto Aldobrandi da Firenze, contenente le spese fatte per la costruzione della Basilica di Loreto. Pagamenti fatti a Pietro di Ambrogio Schiavone per trasporti, a mastro Taddeo per lavori di scalpellino.

Yhesus.

In dei nomine amen. Hec est copia: Exemplum, siue transumptum cuiusdam partite Reperte[3] In quodam Libro Registrorum Bullectinorum: Registratorum in exitu: Ecclesie Sancte marie de laureto manu

[1] La nizza ed il sigillo di questa lettera sono intatti; su quest'ultimo c'è lo stemma dei della Rovere col cappello cardinalizio (identico a quello che vedesi ripetuto in più luoghi nella basilica di Loreto) e intorno la scritta: HIER. CARD. RACAN.

[1] Ser Giovanni di Benvenuto Aldobrandi da Firenze.

[2] Come si è accennato di sopra, una prima maniera di fortificazione della Basilica di Loreto apparisce nel coronamento del suo torrione a nord-est; tutto il resto del coronamento è a ballatoio sporgente con finestre a loggetta, sostenuto da archetti impostati su mensole; ogni due di questi archetti ve n'è uno forato, per potere, in caso di scalata, piombare materie sugli assalitori. Poco sotto il coronamento, nell'interno dei muri, corre tutto in giro un piccolo cunicolo a guisa di casamatta. Il corridore di cui qui si parla è quello che forma la casamatta o quello che trovasi sul coronamento dell'edificio? E la fortificazione a merli è quella che tuttora vedesi sul torrione a nord-est o quella che gira tutt'attorno in forma di ballatoio? A me sembra che qui si tratti del corridoio della casamatta e del primo sistema di fortificazione.

[3] Seguono le parole *in exitu* cancellate.

Digitized by Google

ser Iohannis Benuenuti Altobrandi de Florentia signato signo B. cuius quidem librj principium prime carte non cartulate sic Incipit videlicet.

Al nome dedio: Adi 20 deseptembre 1481. Questo libro e de Sncta Maria delaureta: Tenuto per me Iohanne de Benuenuto Altobrandi chierico fiorentino Altempo de Mon S. Lo car^le de Racan^ti Titolo de Sancto Grisogono: nel quale se farra mentione de tucti Bollecthini se farranno, Et denari se pagaranno per la fabrica.

Et obmissa prima carta predicti librj non cartulata Sequitur secunda carta cartulata sic videlicet. 1. et imediate Sequitur talis partita videlicet.

Die xx Septembris 1481.

Domine Vicarie per lo predicto: Bollecthino: darrete et pagarete ad piero de Ambrosio Schiauone per conducta de some Trentadoi de Rena, conducta ala fabrica ad bl. vno la soma. Et piu per some diece de Rena conducta a la fornace a soldo vno la soma: In tucto bl. trentasepte . . . f. 0. bl. 37.

Et obmissis Infinitissimis partitis Bullecthinorum registratorum in dicto Libro: Tandem ad cartas 225 sequitur talis partita videlicet.

Adi 22 deseptembre 1485.

Magistro Taddeo. Dñe Antoni per lo presente Bullecthino: darrete e pagarete ad Magistro Taddeo scarpellino Et compagni Capo Magestri delafabrica de Sta Maria de Loreto f. 150. Li quali denari se lidampno, sopra lavoriero hanno facto et fanno descarpello: come seuede ordinato per Magistro Juliano da Magiano et porrasene Debitorj alconto loro Et perlui ad Magistro Gasparrino suo compagno f. 150.

Et obmissis Infinitissimis similibus partitis husque in hodiernum diem registratis Remanent multe carte non scripte.

Qui d. Víc. ut supra pro tribunali sedens: visa dicta abscultatione et concordantia habita fide a me notario et instromento Ser.....: ad valitudinem premissorum suam et dicte curie auctoritatem Interposuit pariter et decretum:

Et ego Marinus dominici detajuti de monte Sancte Marie incassiano Auximane dyocesis Ciuis Racanatensis publicus Imperiali auctoritate notarius et nunc notarius ecclesie Sancte Marie de Laureto: supra dictam copiam, exemplum siue transumptum ex suo proprio originalj Ad instantiam[1] et petitionem prudentis viri magistri Berardini de Carona[2] Vallis Luenj Episcopatus Come tutoris et curatoris filiorum et heredum mgri Taddei de dicto Lacu maiorj presentis et petentis fideliter copiaui exemplaui et transumptaui[3] de verbo ad verbum nil addens uel minuens quod sensum mutet aut intellectum variet nisi forte punctum silabam uel coppulam per errorem et predicta de licentia, auctoritate et mandato Ven^lis Viri Decretorum doc^rls Dñi Dominici de Sebastolis de Anguillaria R^mi domni Car^lis Racanatensis in spiritualibus et temporalibus Vicarij Generalis: et ecclesie Sancte Marie delaureto gubernatoris pro tribunali sedentis in eius solitum bancum nuper positum in edibus dicte ecclesie citatis et proclamatis ad hunc actum heredibus quondam magistrorum Baldassarris et Gasparrini fratrum de Corona (*sic*)[1] Vallis Luennj ad dicendum et causam si quam habent rationabilem quare premissa minime fierj debeant alligandum per Cortonam publicum baiulum dicte ecclesie ad certum perentorium et competentem terminum prout ibidem supradicto domno Vicario retulit et mihi notario retulit quorum non comparentium prefatus magister Berardinus contumaciam incusauit. Sub annis Domini Nostri yhesu xpi millesimo ccccLxxxxij Indictione x tempore Sanctissimi[2] patris et Domini Nostri Domni Alexandri divina providentia pape quarti[3] Die uero xv Mensis Octobris presentibus Venerabilibus viris Domno Mactheo Thoma Canonico Racanatensi et prefate ecclesie Ste Me de Laureto depositario et Domno perAngelo pandolfi de Perusia factore dicte ecclesie. Et quum prefatam[4] copiam exemplum siue transumptum cum suo originali ascultaui vna cum prudenti viro Ser Thoma Gabriellis pubblico notario de dicta civitate notario rogato abscultatore et subscriptore Et de verbo ad verbum concordare inueni. Ideo hic ad fidem et valitudinem premissorum me vna cum infrascripto Ser Thoma notario se subscribente subscripsi et signo meo solito signaui.

[1] Tutto il tratto: *ad instantiam.... et petentis* è scritto in margine dalla stessa mano del testo.

[2] *Lacu majori*, parole cancellate e sostituite coll'altre.

[3] *nil addens uel*, parole ivi cancellate.

[1] Seguono le parole *de dictu Lacu maiorj* cancellate.

[2] *in xpo* cancellato.

[3] *quarti* per errore, invece di *sexti*.

[4] Segue la parola *originale* cancellata.

[5] Ossia il 9 e il 16 dello stesso mese.

XLIV.

1485 ottobre 17.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Senatus Populique Racanatensis Decreta anni 1485*, cc. 98^a e 98^b.

Il Senato di Recanati prende provvedimenti per difendere la chiesa di Santa Maria di Loreto da invasioni turche: stabilisce in quale ordine debbano porsi le guardie; decreta che, quante volte la campana della gran torre ne dia il segnale, il popolo debba correre armato ed eseguire i comandi de' priori; pene stabilite per chi disobbedisca. La legge è resa nota al popolo dal banditore.

xvij octobris (1485).

M^ci D. P. et deputati supradicti conuenientes In vnum ex deliberatione superius facta[5] et remissione Concilij CC^orum Habito maturo Colloquio et Consilio Inter ipsos decreuerunt.

Imprimis: Quod duo ipsorum vadant ad S. Mariam ad villam et prouideant necessaria ad Munitionem Que reparentur et mictantur Magistri de li-

Digitized by Google

gnamine et Muratores quam primum: Qui soluantur per Presbiteros etc. Et fiat descriptio In villa de hominibus et Armis et moneantur in ordine Stent (*sic*) omnes et mictantur pro continua Guardia vsque in xx^{ti} pedites: solvendi per Commune ut supra fuit deliberatum. Item in Portu ponantur tres alij pedites. Item Caballarij per marinam. Item ad hoc In casu necessitatis et in quo non sufficerent dicte Prouisiones: haberi possit subsidium a populo Sit pro lege inviolabilj firmatum vigore remissionis facte supra per Consilium Quod durantibus Istis suspitionibus Turchorum quandocumque ad sonum Campane Magne Turris Communis quum pulsaretur ad rumorem omnes debeant ad Palatium D. P. concurrere quamprimum de die uel de nocte Cum Armis Et ad fatiendum mandata que pro predictis Imponerentur per D. P. Aliter non venientes, si erunt de Regimine incurrant penam x ducatorum Aurj pro quolibet et vice qualibet: et vnius anni de confinibus extra civitatem cum effectu mulctandj per Potestatem seu eius Curiam Et si essent non de Regimine, Incurrant penam Quinque Ducatorum Aurj et sex Mensium de confinibus. Et nihilominus tam ipsi quam alij teneantur sub dictis penis illo Instanti obbedire mandata ut supra.

xviij die.

Dicta lex fuit Bannita per Amicum Tubicinam et Tubatorem.

XLV.

1486 gennaio 9.

BIBLIOTECA LEOPARDI IN RECANATI, nella filza segnata *Mss. di cose Recanatesi per Loreto,* filza col n. 25.

Lettera del cardinale della Rovere a ser Domenico d'Anguillara e a don Marco da Macerata. Il cardinale dice che contemporaneamente riscrive al comune di Recanati, affinchè conceda che si demolisca il suo palazzo ricevendo in cambio una casa riedificata da Giovanni fiorentino. Dice che scrive anche a mastro Giuliano per sollecitarlo a trasferirsi a Santa Maria a continuarne la fabbrica e la fortificazione.

Ven^{bus} Viris Nobis Carissimis domino Dominico de Anguilaria vicario nostro Racanatensi et Dono (*sic*) Marco Maceratensi

Hier^{s} titulo S^{ti} Crisogoni presbiter Cardinalis Racanatensis.

Ven^{les} viri Nobis Car^{mi} etc. Rescriuemo a la Communità de Recanati: pregando et confortando lhoro uogliano getare a terra il lhoro palatio, e in opposito de Sta Maria offerimo alhoro Mag^{tic} la Casa noua lassata a Sta Maria rehedificata per Ioanne Fiorentino vicina a la Hostaria de S^{to} Marco. Andate ali Priori de Recanati et sollicitate receuino quella casa in recompesa (*sic*) del suo palatio. Qua re impetrata faciate ruinare el dicto palatio prout alias uobis scripsimus. Et perche scriuemo a mag^{ro} Juliano architecto dela fabrica nostra se uoglia subito transferire a Sta Maria cum molti mag^{ri} et scarpellini ad continuare la fabrica de Sta Maria maxime de la parte de sopra et fare alcuune (*sic*) diffese et Corritori: vi notificamo cum solicitudine et diligentia faciate fare bona prouisione de pietre, de calcina et dogni altra cosa necessaria a la fabrica. Essendo etiamdio el bisogno grande et molti relicti non scossi Dicemo a voi Don Marco uogliate cum Diligentia dare opera decti relicti se riscotano per tutto. Adcio non manchi la Fabrica non si manda ad executione Bene valete. Romæ die viiij° Ianuarij 1486.

XLVI.

1486 marzo 7.

BIBLIOTECA suddetta.

Il cardinale della Rovere scrive a Domenico d'Anguillara di aver esortato ser Giovanni e mastro Giuliano ad andare a Loreto, e suppone che già vi sieno. Gli rende noto, essere sua volontà che, dopo mastro Giuliano, la direzione della fabbrica sia affidata interamente a ser Giovanni, il quale deve essere ricevuto con onoranze eguali a quelle che saranno fatte a mastro Giuliano. E avendo inteso che tempo innanzi un tale ser Ziliotto aveva detto parole ingiuriose e minatorie contro ser Giovanni, ordina che lo si ammonisca.

Venerabili viro nob^{s} Car^{mo} Domino Dominico de anguillaria decretorum doctori vicario nostro Recanatensi

Hier. titulo S. Chrisogoni presbiter Cardinalis Racanatensis.

Venerabilis vir Nobis Cariss^{me}. Hauemo Gia scritto ad ser Ioanne et ad maestro Juliano uedute le nostre vennesseno ad S. maria de Loreto ad Continuare quella fabrica. Hauemo aduiso, sono ad quest'hora partiti da fiorenza. Immo noi credemo siano gionti ad S. maria: unde ui notificamo nostra intentione et uolonta essere che ser Joanni habia la Cura omnimoda de la fabrica et altro non se Intrametta in essa se non Lui secondo Il disegno et il parere de maestro Juliano, sicche se non hé anchora venuto quando verra facciati sia receuuto Insieme cum maestro Juliano et li se faccian[o] Carezze, et adsignateli la Cura et il Gouerno de tuta la fabrica sicché Nisuno altro si impazzi [1] in quella fabrica senon ser Joanne solo, et ordinate ché persona alchuna non faccia, né dicha iniuria ad ser Ioanne: Immo uolemo sia honorato et acarezzato da ogne persona et perche Jntendemo che dono Ziliotto hauuto usare certe parole iniuriose et minatorie Contra ser Joanne direte da nostra parte a dono Ziliotto che non cognoscemo anchora qui se sia: et admonitelo, porti honore ad ser Joanne in factis et dictis: quando facesse altramente, li daremo ad intendere quanto né rincresce adfare ho dire Jniuria ad ser Joanne voi hauerite bona Cura de tute laltre Cose nostre si che passino et secundum honorem et secundum commodum nostrum. Bene valete. Romæ Die vij martij 1486. [2]

[1] Impacci.

[2] Il suggello di questa lettera è conservatissimo.

Digitized by Google

XLVII.

1486 marzo 27.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Senatus Populique Racanatensis Decreta anni 1486*, cc. 25ª e 25ᵇ.

Correndo con insistenza la voce che i Turchi minaccino una invasione, il Consiglio comunale di Loreto stabilisce di accordarsi col vicario del cardinale intorno al numero delle guardie e alle fortificazioni della Basilica di Loreto.

xxvij Marzo 1486.

Concilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et Ducentorum fuit propositum:

Primo. Super nouis que per fidedignos habentur de varijs locis quod Turci omnino minantur ad Incursiones liti nostri et Sᵗᵉ Mᵉ de loreto ex Aulona (*sic*).

. . . . . .

..... Pro guardia autem ecclesie Sᵗᵉ Mᵉ de Loreto habeatur colloquium cum Vicario Rᵐⁱ Carˡⁱˢ [1] et intelligatur quanti homines sunt in domo Ecclesie et quod est magis necessarium et que impensa fienda et si ipse pro Carˡᵉ Intendit In ea contribuere. Et videantur oculata fide Designia Ibi et in Villa pro fortificatione: et si alia sunt agenda et quoad hec petita reportetur alia vice in Concilio CCᵒʳᵘᵐ et deliberetur quid agendum.

XLVIII.

1486 marzo 30.

Il Consiglio comunale di Recanati decreta che i capitani di città dispongano le guardie diurne e notturne nella chiesa e sul campanile della Basilica; che al suono d'allarme tutti gli abitanti debbono accorrere in armi, pena la perdita e la confisca dei beni a chi disobbedisca; che il comune debba contribuire esso pure all'acquisto delle munizioni necessarie alla difesa della chiesa. Delibera inoltre di far conoscere al cardinale che il comune non accettava l'offerta fattagli della casa costruita da ser Giovanni in cambio del palazzo del comune, ma chiedeva la casa della fraternità o l'ospedale, per modo che il nuovo palazzo di città fosse in una piazza o in altro luogo conveniente.

xxx Martii (1486).

Concilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et Ducentorum fuit Propositum:

Super raciocinio facto cum Vicario Carˡⁱˢ pro nouis Turcorum. Et Inter alia Quod pro nunc non oportet fierj Impensa de prouisionatis ad salarium. Sed cum illis de Villa fierj potest. Et quod ipse uult quando opus est contribuere pro medietate.

Item ex postea per don (*sic*) Marcum nomine fuit petitum pro Mᵒ de pulveribus contributio quantum ad salarium. Item Magistria pro Tribolis fienda. Item littere Venetijs et alibj pro recomendatione Sᵒ Mᵉ pro facto Turcorum.

. . . . . .

Tertio: per deputatos apertum colloquium habitum cum Vicario dicti Carˡⁱˢ circa remotionem Palatij In Villa et de recompensa tractata. Et quod ipse non habeat aliam commissionem quam de domo que fuit Sambuci. Et quod bonum esset rescribere Carˡⁱ.

Super quibus habito Consilio Ser Crutianj Crutiatj fuit tandem per D. P. Conclusum:

Quod Capitanej Ville debeant descriptionem facere de omnibus in villa aptis ad Guardiam et Illos grauare: ut faciant guardiam de die continuum et de nocte maxime In Ecclesia et Campanile In numero prout uidebitur Vicario et ipsis Capitaneis iuxta qualitatem temporum et nova Intelligendà. Et hoc pro rata et ad vicendam Ita ut tangeret omnibus. Et inobedientes mulctentur In penam xxᵗⁱ bononenorum pro quolibet et qualibet vice qua tanget de quibus xxᵗⁱ bononenis ponatur alter loco renitentis. Excepto tantum Casu Infirmitatis talis Quod commode non posset stare ad guardiam predictam. Super quibus dicti Capitanej fatiant se obbedire cum plena auctoritate.

Item tempore rumoris omnes predicti et alij de Villa non debeant se ponere In fugam: sed cum Armis concurrere ad eccᵃᵐ sub pena perditionum omnium bonorum de facto publicandorum. Quod notificetur Cunctis ne Ignorantiam pretendant. Quibus etiam fiant Remurarj hostia et Buccettae (*sic*) et Introytus magis periculosi.

Item Quantum ad factum Mⁱ de pulueribus conducendi pro defensione dicte Ecclesie Communitas contribuat medium salarium quolibet mense usque ad duos florenos vel parum pluris. Et pro Trybolis si erunt necessarii et fient in effectu, soluatur per Commune tota Magistria ipsorum. Item littere Venetijs scribantur et Anconam et alibj prout predictis Ecclesie Gubernatoribus uidebitur et erit necesse: pro hac causa videlicet pro defensione a Turcis In recomendationem. Obtentum per xxxij Consiliarios nullo contrario.

. . . . . .

Super Tertia. Scribatur per nuntium super deliberatum Rᵐᵒ Carˡⁱ tam extense et clare et in bona forma Quod Comunitas ex rationibus allegatis et que allegarj poterunt, non Acceptat domum offertam Sed petit hospitalem: aut Domum fraternitatis ad Iustam extimationem aut locum condecens pro reconstruendo et rehedificando palatio etiam ad extimationem Intelligentium: Ita quod dictum Palatium sit in platea et loco condigno. Et sic exhortetur Vicarius vt rescribat ipse. Et habito responso a Carˡᵉ reponatur In Concilio ccᵒʳᵘᵐ et deliberetur quid agendum. Semper Intellecto, et habito hoc pro Constante et sic auctoritate presentis Concilij plene firmatum sit. Quod Comunitas pro dicto Palatio rehabendo non exeat de Illa Platea. Quemadmodum Decens et conueniens etc. Obtentum per Consiliarios xxxj non obstante vno contrario.

[1] Girolamo della Rovere.

Digitized by Google

XLIX.

1488 dicembre 31.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Senatus Populiqque Racanatensis Decreta anni 1488*, c. 92ᵃ e 92ᵇ.

Il Consiglio comunale di Recanati autorizza i priori a far portare tegole per la fabbrica della Basilica dai possessori di bestie da soma, anche ne' giorni festivi.

xxxj (decembris 1488).

Concilio M. D. p. Antianorum et Ducentorum fuit Propositum.

Primo. Super pensione factorum Sᵗᵉ Mᵉ de Laureto de Carregio Teuularum [1] que sunt ad fornaces Qᵗᵘ Sᵗᵉ Mᵉ [2] ad Villam: [3] pro copertura ecclesie et Coppule Sᵗᵉ Mᵉ.

. . . . . .

Super prima. Auctoritate presentis Consilij fiat per populum ab habentibus Bestias portarj Teuole predicte cum effectu et cum omni prouisione et manᵗᵒ [4] et grauamine ad voluntatem D. P. plena auctoritate: tam de die festo quam alijs diebus per illos maxime qui vadunt pro lignis et per alios generaliter. Obtentum per Consiliarios xxi non obstante uno contrario.

L.

1489 aprile 13.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, *1489*, cc. 24ᵇ e 25ᵇ.

Il Consiglio comunale di Recanati accorda a ser Marco, fattore della chiesa di Santa Maria, sessanta quercie per farne legna per la cupola della Basilica.

xiij aprilis (1489).

Consilio M. D. p. Antianorum xxiiijᵒʳ et Ducentorum Comunis et hominum Magᶜᵉ Ciuitatis Rachanati more sollempni congregato fuit propositum Impresentia mei Ser Francisci Cancellarij autentice.

. . . . . .

Quarto. Super petitione D. Marci factoris Sᵗᵉ M nomine Carᵗᵢᵉ predicti [5] de Lxᵗᵃ lignis pro Coppula fabrice de syluis nostris.

. . . . . .

Super 4ᵃ Dentur Lxᵗᵃ lignj quercus necessarij et sufficientes ad tale exercitium Et D. P. ne fiat fraus deputent duos ut eis uidebitur sine quibus non possint jncidi. Obtentum per Consiliarios xLiij non obstantibus 2 contrarijs.

LI.

1489 ottobre 13.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, *1489*, cc. 68ᵇ e 69ᵃ.

Sulla domanda del cardinale, il quale chiedeva di poter porre e ritenere a guardia della chiesa di Loreto uomini della città con quello stipendio che si dava a' forestieri, il Consiglio decide di far esaminare la cosa da' priori, i quali poi ne riferiranno.

xiij octobris 1489.

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijᵒʳ et ducentorum de populo Comunis et hominum Ciuitatis Rachaneti more solito congregato fuit propositum autentice in presentia mei Jo. phylippi vna cum Jo. Francisco fratre ad officium Cancellarie deputato.

. . . . . .

Secundo si uidetur operam dare pro interesse nostro cum Rᵐᵒ Carᵗᵢ nostro [1] quod cum ecclesia Sancte marie de laureto sit arcx (*sic*) munitissima, et non solum statui nostro sed etiam vniuerse prouintie importet: D. S. Rᵐᵃ [2] pro tutela illius loci: mittat et retineat ad maiorem cautelam homines siue custodes de ciuitate nostra propria cum illa espensa quam facit forensibus.

. . . . . .

Super secunda D. P. cum Ciuibus uocandis mature se Consultent deliberent et reponant in Consilio. Obtentum ut supra. [3]

LII.

Dal libro V dell'opera intitolata: *De Naturali Vinorum Historia De Vinis Italiae et de Conviviis antiquorum libri septem* ANDREAE BACCII, *Civis Romani, etc.*, p. 259 della edizione uscita in Roma nel 1596 ex officina Nicholai Mutii.

Andrea Bacci ricorda che il suo avo Andrea, insieme con Baccio fiorentino, presiedette alla fabbrica della Basilica loretana.

Ornamentum Picenae regionis, et gentis est in his vinearum historiis Laureti dignitas . . . . . Merito vero mihi venerandae semper erit memoriae, quod hinc primam ferme prosapiam susceperim ac genus cum sub Paulo II (*sic*) Pontif. accitus avus meus Andreas ex nobili familia Basia Mediolanen. qui praeesset tantae aedis structurae cum Baccio Florentino Architectus, et cum eo Antonius pater, ex Basio dedit mihi nomen et genti Bacciae hereditarium.

Dall'opera intitolata: *Notizie dell'antica Cluanà, oggi Sant'Elpidio, e di molte altre città e luoghi dell'antico Piceno*, raccolte da ANDREA BACCI, p. 41 della edizione fatta in Macerata per gli eredi Pannelli nel 1716.

Di questa nobil patria è la mia famiglia la quale viene d'Andrea Bacci assai onorevole Casa in Milano il quale essendo stato Professore di qualche nome nell'Architettura, fu chiamato al tempo di Paolo secondo (*sic*) sopra le fabbriche del sontuoso tempio

1 Tegole.
2 Di Castelnuovo.
3 Di Loreto.
4 *mandato*
5 Girolamo della Rovere.

1 Girolamo della Rovere.
2 *Dominatio Sua Reverendissima*
3 Ossia *nemine contradicente.*

Digitized by Google

di S. Maria di Loreto insieme con Antonio cognominato Baccio suo figliolo che poi dal Magnifico Livio Andronico Paleologo scampato col padre doppo l'eccidio di Costantinopoli, essendo stato invitato, s'accasò finalmente (come a Dio piacque) in S. Elpidio con donna Riccadonna sua nipote, dal quale io son nato, trasferitomi già molt'anni colla mia successione (come Dio ha voluto) in Roma, medico al presente e cittadino Romano. [1]

LIII.

1488 gennaio 13.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Annali, 1488,* c. 3b e segg.

Il Consiglio comunale di Recanati stabilisce di far ricominciare in primavera i lavori di fortificazione della Basilica.

xiij januarii 1488.

Consilio Ducentorum More solito Autentice Congregato fuit propositum:

. . . . . .

Fuit etiam in dicto Consilio lectum et approbatum infrascriptum Partitum vigore remissionis in dominos Priores et vocatos facte (*sic*) ut supra patet [2] super Fabrica et fortificatione Ciuitatis vtili et Perpetua videlicet:

Quod Auctoritate presentis Consilij sit ex nunc deliberatum Quod quamprimum poterit murarj, videlicet de presenti anno ad primam Veram (*sic*) incipiatur Fabrica Nova de Muris Scarpis et rebellinis ad perpetuam fortificationem Ciuitatis vltra foueas et deseperatim a scarpis ueteribus secundum designum iam datum per [3] Ingegnerium Illmi Ducis Vrbinatis etc.

[1] Questo stesso documento leggesi - solo con qualche trasposizione di parole - alla pag. 141 della stessa opera edita in Macerata nel 1692 dai medesimi eredi Pannelli col titolo: *L'origine dell'antica città di Cluana che oggi è la nobil terra di S. Elpidio descritta 115 anni sono* (1577) *dalla felice memoria del signor* ANDREA BACCI, *e oggi data in luce dal signor* NATALE MEDAGLIA.

Io credo che l'erudito medico di Sisto V, Andrea Bacci, errì nell'asserire che il suo avo Andrea fosse chiamato a Loreto all'epoca di Paolo II; giacchè il *Baccio Fiorentino*, il quale presiedè, secondo quanto lasciò scritto il Bacci, alla fabbrica della Basilica loretana col suo avo Andrea, se fu, come è da credere, Baccio Pontelli, potè avere tale incarico non al tempo di quel pontefice, ma soltanto sotto Innocenzo VIII. È anche mia opinione che, se l'avo dello scrittore Bacci fu, come asserisce il nipote, architetto del tempio di Loreto, lo fu non già come capo, ma come subalterno o dipendente del Pontelli, ovvero come semplice architetto imprenditore.

Che il Pontelli succedesse nella fabbrica del duomo a Giuliano da Majano, partito da Loreto nel 1486, sembra deducibile, non solo dall'asserto dello stesso Bacci, ma anche dalla sua presenza in Osimo, dove l'11 giugno 1491 stipulò un atto di quitanza con alcuni muratori suoi stipendiati per rogito del notaio Francesco di Fiero, nonchè dai seguenti documenti LIV e LV.

[2] Cioè nel verbale del Consiglio tenutosi il 6 gennaio dello stesso anno 1488.

[3] Seguono le due lettere *lg*, scritte per errore dal cancelliere e quindi cancellate.

LIV.

1490 settembre 11.

ARCHIVIO sudd., *Racanatensia Decreta et Reformationes, anni 1490,* cc. 59a e 59b.

Essendo per spirare il termine del contratto di 3 anni fatto con ser Pietro Amorosi per le opere di difesa della Basilica, ed essendo stata fatta nel frattempo altra offerta da mastro Baccio, il Consiglio comunale esorta i priori della fabbrica a fare tutto il possibile per far lavorare insieme i due maestri per altri tre anni.

xi Septembris 1490.

Concilio M. D. P. Antianorum xxiiijor et Ducentorum Congregato more sollempnj fuit Propositum:

. . . . . .

Primo. Cum conducta Magistri Pi Amorosi trium Annorum Incipit finire. Et Mr Baccius offerat pro minorj pretio de muro grossiorj (*sic*) sed non in altiorj et cum meliorj Ingenio et fortitudine facere dictam fabricam [1] In alio designo: sed erit de uno septimo maiorj Impensa. Et ex alio latere Mr Petrus [2] offert multa.

. . . . . .

Quod D. Priores et Operarij fabrice dent operam possibilem ad conducendum Magistrum Baccium et reconducendum magistrum Petrum Insimul ad dictam fabricam comuniter murandam ad modum usque nunc fabricatum et designatum non tollendo quoad defensas et positiones Turreriorum et alia ingeniosa quod non fiet melius Vt uideatur et possit Et hoc per tres alios Annos et pro aliquali minorj Pretio pro qualibet Canna, quam nunc et pro preterito fuit factum. Quod si fieri non poterit ex nunc reconducatur Mr Petrus ad ipsam fabricam cum consuetis declarando tamen et addendo que non fuerunt in preterito ita bene declarata. Et cum pretio xiiij florenorum pro qualibet canna. Et Mr Baccius si uoluerit conducatur per Ingegnerium et designatorem. Et juxta illud postea ad Murum prout nunc teneatur Mr Petrus facere Cuj Mo Baccio pro simili causa accipiendo detur provisio honorifica prout videbitur Consilio CCorum. Et non accipiendo impensam soluatur hosteria: pro eo tempore quo hic stetit pro hac causa. Obtentum per Consiliarios xxxviij non obstantibus tribus contrarijs.

LV.

1492 aprile 24.

ARCHIVIO sudd., *l. c., 1492,* cc. 25a e 25b.

Su nuova domanda di legna per le fornaci fatta dal cardinale per mezzo di ser Giovanni fiorentino, il Consiglio comunale, essendo ormai quasi distrutti i boschi del comune, delibera tuttavia di contribuire comperando mille some di ossa.

xxiiij Aprilis 1492.

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiijor et Ducentorum Comunis et hominum Ciuitatis Rachanatensis Congregato et cohadunato: fuit propositum.

[1] Cioè delle mura di Recanati.

[2] Amoroso.

Digitized by Google

Primo. Super Petitione R^mi D. Car^lis Rachanatensis medio Joanne Florentino cum litteris Credentialibus Cum intentus sit ad expeditionem fabrice de Cuppula maxime et alijs, Petentis subsidium de lignis pro 4^or fornacibus Prete: Cum de suis non habeat amplius neque sint ad opus.

. . . . . .

Attenta carentia lignorum quorumcumque in sylvjs Comunis que sunt quasi penitus destructe et Annichilate Et ex alio latere ut cognoscat R^mus D. Car^lis nos semper promptos et inclynatos ut tenemur subuenire et Auxiliare Fabrice intuitu Virginis Marie et sue R^me D. que omnimodam in nos habet poestatem. Ex nunc auctoritate presentis Consilij pro concimine dictarum fornaciarum (*sic*) dentur per Comune usque in mille salmis ossi: emendi hic uel alibj cum vantagio Comunis et ad minorem pretium si possibile est: si non: excedantur xij floreni pro Centenario. Et Denarij satisfiant In Nundinis. Et ad aliud attenta Impossibilitate, non se extendat Comune. Obtentum per Consiliarios Liiij non obstantibus viij contrariis.

LVI.

1496 maggio 22.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, *1496*, c. 46^b-48^a.

Infuriando in Recanati la peste, il Consiglio comunale stabilisce di indire una solenne processione alla chiesa di Santa Maria di Loreto e di offrirle col ricavato di oblazioni ed elemosine una corona d'oro del prezzo di cento ducati, supplicando il cardinale e il sommo pontifice che la corona non possa mai essere alienata nè adoperata ad altro uso.

xxij Maij 1496.

Consilio M. D. P. Antianorum xxiiij^or et cc^orum fuit Propositum Autentice:

Primo. Cum Pestis seuiat, et preuisio humana non sufficiat Si videtur Devote et votiue recurrere ad S^tam mariam de Loreto: Cum processionibus. Et si aliud super Inde videtur ordinare pro Commune.

. . . . . .

Super quibus habito Consilio Angelli (*sic*) Ludouici, Ser Thome Laurentij: fuit autentice Conclusum et Reformatum: Quod fiant processiones ad S^tam Mariam die Crastina cum Luminaria Corona et Impensa et ordine: In omnibus et per omnia prout et sicut fiunt In die Ste Marie de mense Martij: vltra Illud quod per Elemosinas et ordinem Mulierum nouiter fit: Que processiones Incipiantur cum omni Devotio (*sic*) et oratione a Cappella Ste Marie In platea. In qua Cappella ut iam ordinatum fuit: fiat semper quod ardeat Lumen et spera. Et tempore Nundinarum: non possint Intus eam et Cancellos Illos Clausos reponj mercantie seu alie res neque aliter occuparj: sub pena xxv Ducatorum De facto et perditionis Rerum.

Et In spetiale et precipuum votum pro presentibus tribulationibus Et ad Deuotionem et Reuerentiam perpetuam Virginis Marie de Loreto nostre precipue Aduocate: Et ut nunc et semper Dignetur sua Misericordia nos a peste et ab omnj malo protegere et Defendere. Sit auctoritate presentis Consilij Decretum Quod fiat per Commune et per Elemosinas volentium sponte Intento bono contribuere: vna Corone tota de Auro per totum Mensem septembris proximi futurj Que cum deuotione postmodum portetur ad S^tam Mariam et ponatur et Collocetur in Capite proprio ymaginis Sanctissime Virginis Me de Loreto Ea Intentione cum effectu exequenda et manutenenda Quod continuo et Imperpetuum permaneat in Dicto Capite prout decet et Deuotio ac Votum nostrum requirit. Super quo Impetretur non solum a R^mo D. Card^le sed a Summo Pont. Priuilegium tale: quod perpetuis futuris temporibus, non possit Dicta Corona alienarj nec In alium locum uel in alium vsum conuerti: sub penis et Censuris necessarijs: cum omnj prouisione In scentia et Impensa: Ita quod votum desiderium et animum nostrum Impleatur (*sic*). Pro qua quidem Corona fienda expendantur centum Ducati Aurj Inter Comune et elemosinas predictas: Et si non contribueretur expendantur omnes usque ad Centum per Comune: De Introytu Nundinarum uel vndecumque erunt in Comuni accipiendj.

Additientes. Quod D. P. presentes et futuri cum vocandis pro accipienda una Cappella per Commune In templo dicte Virginis de Loreto et continuo officiarj fatienda mature se consultent et modum et viam inueniant et reponant in Consilio. Obtenta per Consiliarios xxxiij nullo contrario.

(Continua) P. GIANUIZZI

Documento sul Pisanello.

La lettera, riportata in sunto dal Maffei (*Verona ill.*, par. III, cap. VI, col. 133), di Leonello d'Este al fratello Meliaduse, in cui è parola del Pisanello, è stata ritrovata in un codice della Capitolare di Verona. Il Maffei riportò del documento soltanto queste parole: « *Pisanus omnium pictorum huiusce aetatis egregius cum ex Roma Ferrariam se contulisset, tabulam quandam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est, quam primum Veronam applicuisset* ». Ora che noi possiamo studiare il documento, da cui quello squarcio fu tratto, ci appare strano che il Maffei non ne estraesse quanto ha tanta importanza per noi, specialmente la notizia del soggetto della tavola dal Pisano promessa a Lionello. Quella tavola rappresentante la Vergine sarebbe mai la stessa che ora si trova a Londra, nella *National Gallery*, con la visione della Vergine in alto e i Santi Giorgio ed Antonio nel piano? Certo è che nella figura di San Giorgio si volle, non senza qualche fondamento, riconoscere la effigie di Lionello; e una tale supposizione non sarebbe quindi del tutto

Digitized by Google

inverosimile. La lettera non ha data, ma già, come ben ci fa osservare il prof. Remigio Sabbadini, al quale rendiamo grazie per averci generosamente comunicata copia del prezioso documento, in essa si manifesta l'influsso del Guarino su Lionello d'Este, suo discepolo, specialmente nelle frasi: *immortalibus occupationibus — pro sua in te observantia — non clam te est.* E poichè il Guarino aprì scuola in Ferrara nei primi del 1430, e la lettera è datata dal 20 gennaio, essa è certo posteriore a quell'anno. Sapendosi poi che Meliaduse già poco tempo prima del 1430 era a Roma, e che l'Aurispa, istitutore di Meliaduse, era a Ferrara nella prima metà del 1433, nel qual tempo si recò al concilio di Basilea, per non ritornare più a Ferrara che nel 1438, conviene ritenere che la data cada tra il 1431 e il 1433.

A. Venturi

(Cod. Capitolare di Verona, N. CCXLI, folio 1 r).

« Leonellus Estensis Meliaduci fratri s. p. d.

« Litteras tuas, humanissime frater, accepi, quae ingentem mihi iucunditatem attulerunt cum suavitate dicendi, qua exuberas, tum fiducia quam erga me declaras, praesertim in rebus quas ab illustri parente nostro opera mea assequi cupis. Quas ob res cum primum litteras tuas lectitavi, ilico ad genitorem me contuli eique persuadere coepi, ut tua vota perficeret tibique morem gereret. Quid autem parens efficere intendat, ex ipsius litteris facile perspicies; idcirco orationem haud dilatabo; exploratissimumque habeas velim hisce in rebus vigilantiam sedulo adhibuisse meque accuratissime pro viribus egisse.

« Quocirca te obsecro atque obtestor, si res secus ac volebamus processit, non mihi verum eius voluntati quae tibi apprime nota est succenseas nec iniquo patiare animo. De conopeo autem quod magnopere habere cupis, ut in litteris declaras, omnem curam diligentiamque praestiti, sed huiusce rei paucitas atque inopia, quam aula nostra sustinet, ne pro tua fraternitate impetrare potuerim causa fuit. Nam cum iubente domino omnia accuratissime indagaverim, ut te voti compotem faceret, denique lustratis omnibus nullum praeter duo, quae pro ipsius genitoris [sunt] persona, quemadmodum tu praesens cernere potuisti, compertum est; ei autem stat sententia illis nullo pacto se expoliare tum dignitate tum commodo. Penes me autem unum est quod pro tua in me charitate ad te dedissem, ni eius tenuitas et vulgaris pene vetustas indignitatem potius quam honorificentiam et ornamentum attulisset. De conopeo quidem hactenus.

« Pisanus omnium pictorum huiusce aetatis egregius cum ex Roma Ferrariam se contulisset tabulam quamdam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est in qua Beatae Virginis imago erat. Et quoniam ipsa tabula Romae apud quemdam ei familiarem erat, quamprimum Veronam applicuisset ad illum se litteras daturum obtulit, ut eam tuae fraternitati crederet, quo eam ilico ad me mitteres et in tuo discessu nescio quid sim oblitus tibi, ut volui, dicere. Quapropter si ut arbitror tibi tradita est, eam tuto ad me mittas rogo. Illam enim mirum in modum videre cupio tum excellenti pictoris ingenio tum vero praecipua Virginis devotione.

« Hae vero si tardiuscolae ad te venerint, non meae negligentiae verum immortalibus occupationibus a quibus cotidie opprimor culpam assignes velim. Insignem ac doctissimum virum dominum Joannem Aurispam tuae humanitati quamplurimum commendo, tametsi eum pro sua in te observantia sponte sua carum esse et fore confido. Praeterea illustri parenti nostro quam carus acceptusque sit non ignorare te arbitror; de me vero tacebo qui quantopere eum diligam non clam te est.

« Vale; et ipsi valemus omnes. Laetum quoque nuntium propediem et spero et opto. Vale iterum. Ferrariae XIII Kal^as^ Februarias ».

Quadri in una cappella estense nel 1586.

Bastiano Filippi, pittore della corte estense, nel 1586 aveva compiuto di restaurare alcuni quadri di una cappella ducale, de' quali troviamo l'elenco in un registro della munizione delle fabbriche ferraresi. Preziosissimo elenco, pei nomi di grandi artisti che racchiude, quantunque possa supporsi che, nel tempo in cui quello fu compilato, fossero di molto affievolite le tradizioni genuine intorno ai veri autori dei dipinti; e mentre alcune attribuzioni, specialmente quelle riferentisi alle pitture ferraresi di Benvenuto da Garofalo, di Girolamo da Carpi, di Mazzolino, dell'Ortolano e dei Dossi sono probabilmente secondo il vero, le altre sono assai discutibili.

A. Venturi

(Arch. di Stato in Modena. *Libro di debitori, ecc.* segnato B. *Della munizione delle fabbriche, 1586-1591*). A c 13:

« m. Bastian di felippi pitore de havere adì 31 agosto 1588 la iñta quantita di dinarj per lo amontare delli iñti lavorj lui ha fatto in la capeletta dela Ser^ma^ Duchessa di ferrara in corte prencipiatj sino dello anno 1586.

« P^a^ per haver fatto una bacinella nela volta dove e dipinto Uno Dio padre con Angeli et Sarafinj in gloria monta . . . . . L. 76. 0. 0.

« Et per haver fatto neli Angeli n° 4 de d^ta^ Bacinella dove sono depintj li quattro Evangelisti con suoi significati monta. . . . . L. 45. 12. 0.

« Et per havere depinto in uno sotto archo uno S^to^ francescho che riceve le Stigmate con il Compagno computategli suoi ornamenti di pitura da loro in fuora monta . . . . . L. 11. 8. 0.

Digitized by Google

« Et piu nel altro sotto archo Una Sta Madalena che e impenitenza computa come di sopra L. 11. 8. 0.

« Et piu in fine deli sudeti archi Meze figure di Santj e Sante n° 4 computa come di sopra monta . . . . . L. 30. 8. 0.

« Et per avere conzato quadri n°. 23. postj in detta gesiola dove vi e Zunta et istuchati et altrj accomodamentj di Colorj a olio cioe in la p^a^ facciata dove e lusso uno quadro de uno lavapiedi del MAZOLINO et un'altro dove e una Madona del d^to^ e uno de Una Samaritana, e uno de la Disputa de ñro Sig^r^ nel Tempio, et uno Prosepio de ANDREA MANTEGNA. Nela S^da^ faciata verso il Cortille uno quadro dela Sensione de la Madona de m. GEROLAMO DA CARPI, e una m^a^ de m^ro^ BENVENUTO et uno de una m^a^ de L'ORTELANO Uno dei tre Maggi di DOSSI, e uno S^to^ Giorgio di RAFAELLO DA ORBINO. Una Madona de ANDREA DEL SARTO et una Mª de Maniera Vecchia, Nella terza faciata una m^a^ de ANTONIO DA CORREGGIO, et una m^a^ Morta de m. ANDREA MANTEGNA. Una madonna de RAFAELLO DA URBINO. Una Joditta de LUNARDO DA VINCJ, una de m^ro^ BENVENUTO, e una m^a^ di DOSSI, una m^a^ de m. GIROLAMO DA CARPI, uno quadro de messer ANDREA MANTENGA, e uno de m^ro^ BENVENUTO DA GAROFALO monta in tuto . . . . . L. 74. 0. 0. »

Una collana di Gio. Pomatello.

Non si hanno notizie biografiche di Gio. Maria Pomatello veronese, orafo, incisore, medaglista del secolo XVI. Soltanto dalle sue medaglie si ricavano le date 1519 e 1517, e dalle sue stampe la data 1534. Non è improbabile però ch'egli sia una stessa persona col Giovanni Pomatello che eseguì per commissione di Alfonso II d'Este una collana per farne dono al conte Palla Strozzi, come si deduce dal seguente documento, tratto dall'Archivio di Stato in Modena, dal *Carteggio degli orefici.*

A. VENTURI

« Di Commissione dell'Illmo et ecc^mo^ Sr Duca nostro etc Voi magnifici S^ri^ Fattori ducali generali fati pagare a m^ro^ Gioanni Pomatello orefice scudi nonantaquatro d'oro in oro per pretio d'una Collana pigliata da lui d'ordine di S. E. la qual collana è poi stata data al Sr Conte Palla Strozzi, et pongasi a spesa. Adi XV Febraro 1570.

« Giovan Battista Pigna

« Multi magnifici Domini Ducales Factores. vos spectabiles Thesaurarij Ducalis camere solvatis suprascripto m^ro^ Joanni suprascriptos scutos nonaginta quattuor ex causa predicta . . . . . Δ^ti^ 94 - d'oro.

« Lanfrancus Taurinus de mandato Die XVI Februari 1570

« Francesco Tombesi
« Guido Coccapani »

Un viaggio del Begarelli.

Nella biografia di Antonio Begarelli, dettata dal Malmusi, *Le opere di Nicc. Abbate, Bart. Schedoni ed Ercole Abbate, Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli,* Modena, 1823, non è fatta parola di un viaggio fatto dal famoso plastico a Ferrara. Il Campori diede notizia di relazioni avute dall'artista con gli Estensi, a riguardo di un modello d'un Ercole, che dovevasi collocare sopra la porta Erculea in Ferrara, da lui eseguito nel 1549 (Campori, *Una statua di Jacopo Sansovino - Atti e mem. della R. Dep. modenese di storia patria,* serie I, v. VI); ma il modello fu inviato da Modena alla corte estense. Molti anni prima il Begarelli era chiamato alla corte istessa, come si deduce da un paragrafo di una lettera, esistente nell'Arch. di Stato in Modena, di Battistino Strozzi, governatore di questa città, diretta, li 7 luglio 1536, al duca di Ferrara:

« .... Mandogli m^ro^ Ant^o^ Begharello presente exhi-
« bitore che è quello maistro che lavora di figure di
« pietra segondo che lei per una sua mi commet-
« teva . . ».

A. VENTURI

Digitized by Google

MISCELLANEA

Di un antichissimo candelabro pel cero pasquale. — Il candelabro pel cero pasquale della chiesa di Santa Maria della Pietà in Cori ha un'alta importanza archeologica, perchè esso è forse il più antico monumento che del genere si conosca.

I candelabri pel cero pasquale noti sin qui agli studiosi di cose medioevali appartengono tutti ai secoli XII e XIII o a tempo posteriore. Gli eleganti candelabri di Santa Maria di Cosmedin, di San Clemente, della basilica di San Paolo in Roma e quelli delle cattedrali di Salerno, di Capua, di Benevento, come pure quello della cappella Palatina a Palermo, sono del secolo XII; gli altri di San Lorenzo fuori mura in Roma e della chiesa di Sessa sono del secolo XIII; quello del Battistero di Firenze del 1320. Cosicchè Rohault de Fleury, nella sua opera intitolata *La Messe,* ebbe a dire che non si sono conservati candelabri pel cero pasquale dell'epoca primitiva.

Invece il candelabro della chiesa di Cori a questa appartiene. Il Nibby ed altri che lo assegnarono al secolo XIII caddero in errore, accettando evidentemente senza discussione l'opinione invalsa; e si contraddissero anche, assegnando al secolo XIII cosa che essi stessi dissero de' bassi tempi.

L'arte nei secoli XII e XIII ben altre forme aveva raggiunto, da ben altro spirito era animata. La ricchezza del candelabro della basilica di San Paolo, vera colonna onoraria, in cui i romanici bassorilievi tondeggianti, vigorosi esprimono con vivacità le storie del Nuovo Testamento; l'altra colonna pel cero pasquale della cattedrale di Benevento, che riposa su cariatidi umane, le quali con animato movimento si appoggiano contro al tronco cilindrico che porta il plinto della base della colonna, sono già l'espressione de' primi, benchè incerti, conati d'un'arte rinascente. Altri fra i candelabri citati di chiese di Roma, formati da vaghe colonnette a spira, con musaici multicolori, variantisi come vetri colorati in un caleidoscopio, sono opera in generale dei Cosmati, ed esprimono già la tendenza nuova nell'arte medioevale verso l'eleganza.

Non ha riscontro con essi il candelabro della chiesa di Cori, le cui chimere della base hanno occhi a cerchi, ispirate da qualche modello di scultura siriaca e i cui bassorilievi, piatti come nell'epoca longobardica, tutti a strie, a righe ondulate, dimostrano ancora l'influsso bizantino.

Qui mi conviene fare una distinzione. Il capitello e la cappa del candelabro hanno caratteri alquanto dal resto differenti, con ornati a linee curve formanti palmette, o a triangoli e a segni geometrici, tutto a trafori e a colpi di trapano; il resto del candelabro non presenta sforacchiature, ed è evidentemente di mano e di marmo diversi. Chi lavorò la base cilindrica, che si imposta sul dorso delle chimere, e le quattro colonnette a strie, a cordicelle, a costoloni, tenne altro sistema, e si dimostrò artefice più ricco e più vario. Nella base cilindrica sono filari di stelle eseguiti con tratti ad incavo, così come si vedono in un altare lombardo di Ferentillo del secolo VIII, motivo ornamentale tratto da tappeti orientali, comuni in quel tempo, facili a vedersi allora appesi nelle basiliche; oppure tratto da stoffe orientali di cui solevano ammantarsi i magistrati. Sui filari di stelle, si rincorrono animali aventi pure un carattere orientale, poichè comunemente si usavano riprodurre in Oriente sui vasi, e ricordavano il principal motivo della decorazione di vasi arcaici dell'arcipelago greco. Nei monumenti di Persepoli, lungo i fregi dei terrazzi, stanno lunghe serie di animali: così ne' bassorilievi mitriaci: essi sono una reminiscenza dell'antico feticismo, una di quelle forme zoomorfiche perdurate nell'arte, si direbbe, per forza d'inerzia.

Che il monumento sia del secolo VIII è quindi per noi evidente. Che non si conoscano sino ad oggi monumenti di quell'epoca, non significa che quei monumenti non esistessero. L'Otte, nel suo *Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie des Deutschen Mittelalters* (I Band, Leipzig, Weigel, 1883), cita diversi candelabri romanici da altare, fra cui due del secolo VIII in Kremsmünster. Due altri candelabri d'altare, ignoti sinora, anche più antichi, ho ritrovato io, nella chiesa di San Carlo a Cave presso Valmontone. Non esito ad assegnarli al secolo VI, anche pe' bassorilievi allusivi alla mistica vendemmia, con pampini carichi di grappoli, raccolti ne' canestri da alati vendemmiatori, come nel sarcofago di San Lorenzo fuori mura pubblicato dal D'Agincourt e dal Garrucci. Quante opere d'arte ignorate, ne' paesi lontani dalle città popolose, degne di attirare lo studio dei cultori dell'arte e la vigilanza del Governo!

Digitized by Google

Ma lasciando queste considerazioni, e seguendo il nostro ragionamento, è giuocoforza ritenere che, come sono noti a noi romanici candelabri d'altare, così dovessero esistere candelabri delle epoche primitive cristiane pel cero pasquale.

La legge di continuità, dell'evoluzione domina anche nell'arte; ed è un errore credere all'assenza di certe forme, solo perchè sono povere le nostre cognizioni rispetto ad esse.

I grandi candelabri dell'epoca romana erano esposti come *ex-voto* nei templi o ne ornavano le scale marmoree e ne' giorni di festa mandavano vampe; e così nelle grandi solennità rallegravano col chiarore delle fiamme i portici delle case patrizie. Quei candelabri dovevano pure servire d'ornamento e di uso alle basiliche romane, alle chiese erette dalla pietà de' nuovi cristiani. Così a Sant'Agnese vedesi uno de' candelabri che ornò qualche tempio pagano; nel battistero di Santa Costanza, sulla via Nomentana, si trovavano due bellissimi candelabri di marmo, romani, che ora adornano il museo Vaticano. Costantino, come ne insegna Anastasio, donò un *pharacanthara* alla basilica di San Salvatore.

Se dunque i candelabri dei templi pagani furono portati quasi come trofeo nelle chiese del nuovo Dio, è naturale ch'essi dovessero servire di modello all'arte cristiana, prima come candelabri d'altare, poi come candelabri pel cero pasquale, quando il cero pasquale fu istituito.

Quest' istituzione, secondo quanto ne insegnano i più noti cultori dell' archeologia cristiana, è di grande antichità. Esisteva sin dal tempo di San Gregorio il Grande, come si desume dal suo sacramentario, ove si legge la formula di benedizione *Exultet*, nel modo con cui si canta oggi stesso, generalmente attribuita a Sant'Agostino; e si desume anche da una lettera del medesimo papa Gregorio al vescovo Mariano di Ravenna. Sant' Enodio, vescovo di Pavia, al principio del secolo VI, ci informa che ai fedeli venivano distribuiti pezzi del cero pasquale. Ne fa ricordo il concilio di Toledo (anno 633); il venerabile Beda narra che i monaci da lui inviati a Roma nel 701 lessero la data di Pasqua inscritta nel cero pasquale di Santa Maria Maggiore. Il diacono benediceva il cero pasquale dall'alto dell'ambone, o nel coro, presso ai gradini del presbiterio.

Dimostrata così l'esistenza di un uso ecclesiastico, non devesi avere più alcun dubbio dell'esistenza di una forma correlativa d'arte. E noi possiamo finalmente additare nel candelabro conservatosi nella città di Cori il solo tipo che rimanga ancora di quel genere di monumenti de' bassi tempi.

Questo monumento unico, prezioso, si ritrovava nella chiesa di Santa Maria della Pietà, sorta sui ruderi del tempio della Fortuna e di Diana. In quella chiesa vi è un altro monumento antichissimo, di semplicità apostolica, la cattedra marmorea episcopale. La cattedra e il candelabro soli si salvarono nel naufragio d'ogni antica cosa di quella chiesa succeduto nel secolo XVII. Allora gli amboni furono distrutti, tutto andò, per ismania di rinnovamento, a rovina. L'antico candelabro, sottoposto al pulpito, ricordava tempi calamitosi, tempi di barbarie, in cui la sua luce risplendeva come faro della letizia e della fede, mentre per le feste pasquali il popolo diceva *alleluia*. Il tempo demolitore lo aveva rispettato, e stava ancora nella chiesa sorretto dalle due leonine chimere, simbolo della forza della Chiesa; oggi il mondo utilitario lo ha tolto dal suo sito, diviso in pezzi, e messo in mercato. Ma già il tribunale di Velletri ha fatto le prime vendette dell'arte.

A. VENTURI

Il busto in rilievo di Mantegna attribuito allo Sperandio. — Il noto medaglione col ritratto in bronzo del gran pittore mantovano, che adorna il suo sepolcro nella cappella San Giovanni della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, finora d'accordo universale si credette lavoro del celebre medaglista Sperandio. Il conte d'Arco nel suo libro *Delle arti e degli artefici di Mantova,* seguendo la tradizione popolare e non discernendo le persone di due artisti diversi, l'assegnò a « Sperandio Meglioli » e dopo lui tutti gli scrittori che ebbero occasione di occuparsi dell'opera in questione, come il Perkins (*Historical Handbook of italian Sculpture,* London, 1883, p. 221), il Bode (ultima edizione del *Cicerone* di Burckhardt, Lipsia, 1884, tomo II, p. 426) e di recente l' Heiss (*Les médailleurs de la Renaissance,* fasc VI, *Sperandio de Mantoue*, Paris, 1886, p. 8), seguendo le orme del loro predecessore testè accennato, l'attribuirono in modo più o meno deciso allo Sperandio.[1] Finchè l'anno 1528, indicato dal Baruffaldi, era ritenuto per la data della morte di questo artista, ragioni di cronologia almeno non si opposero a questa attribuzione, benchè il carattere dell'opera, la sua modellazione ardita, piena di effetto, di verità e di spirito, epperò di monumentalità grandiosa, corrispondesse così poco alla maniera solita dello Sperandio, da far dubitare che egli ne fosse l'autore. Ma dacchè da una lettera, scoperta da A. Venturi e pubblicata nel *Kunstfreund* di Berlino (anno I, pp. 277-281), sappiamo che lo Sperandio molto probabilmente mancò di vita intorno al 1500 (il che ci spiega naturalmente l' assoluta mancanza di lavori di sua mano dal 1500 in poi), non si può più sostenere esser lui il maestro del monumento sepolcrale del Mantegna, poichè questi non morì se non nel 1506.

[1] Notiamo però che A. Venturi nella recensione dell' opera dell'Heiss (*Rivista Storica Italiana*, Torino) e U. Rossi discorrendo della patria di Sperandio (nella *Gazzetta Numismatica*, Como) giudicarono fattura non dello Sperandio il busto del Mantegna.

LA DIREZIONE

Digitized by Google

Cercando perciò di ritrovare il vero autore dell'opera in questione, ci si presenta quasi da se stesso e, come vedremo subito, con valide ragioni, il medaglista mantovano Bartolomeo di Virgilio Meglioli. Siccome per le indagini fatte da Stefano Davari nell'archivio Gonzaga venne stabilito che il Meglioli intorno al 1492 fu incaricato della direzione della zecca di Mantova e che occupò questo incarico fino alla sua morte nel 1514, non c'è nessun impedimento cronologico per assegnargli l'esecuzione del nostro monumento. È molto verosimile che questo fosse eretto a spese del marchese Francesco Gonzaga, il quale - non v'è ragione di non supporlo - si sarà servito a questo scopo di un artefice che, oltre di essere valentissimo maestro, stava già a' suoi servigi, anzichè chieder per questa occasione il soccorso di un altro, vale a dire dello Sperandio, il quale anche - se lo supponiamo ancora vivo - avrebbe dovuto trovarsi a Ferrara, dove dimorava nell'ultimo periodo della sua vita.[1] Del resto la tradizione popolare, che da lungo tempo assegnò il busto del Mantegna a « Sperandio Meglioli », fondendo insieme i nomi di due celebri artisti mantovani, non ci mette essa appunto sulle orme del vero autore dell'opera, dopo che siamo riusciti ad eliminare il primo di essi?

Ma ci sono inoltre ragioni di stile che parlano altamente in favore del Meglioli. Il carattere mantegnesco in quanto alla concezione e al trattamento del lavoro spicca così chiaro dal nostro busto - e, per convincersene, basta confrontarlo colle teste così caratteristiche di cui ridondano gli affreschi del Mantegna agli Eremitani di Padova - che parecchi autori perciò furono indotti ad attribuire a lui stesso l'esecuzione del suo monumento sepolcrale. Ora il Friedländer, autore della pregiata opera *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts,* Berlin, 1882, ravvisa appunto questa stessa influenza mantegnesca nelle medaglie del Meglioli, mentre, in quelle dello Sperandio, nè lui nè l'Heiss ritrovano alcuna traccia « delle aspirazioni ideali, delle forme classiche e della insuperabile esecuzione del gran precettore mantovano ». Ed è naturale che il Meglioli, essendo più giovane di diciassette anni di questo, ed avendo speso tutta la sua vita a Mantova, avesse risentito l'influenza del Mantegna più fortemente ed esclusivamente dello Sperandio, il quale nelle sue peregrinazioni per Venezia, Bologna, Faenza. Ferrara era esposto a ben più varie influenze artistiche. Per ultimo, si ravvisa nel busto del Mantegna una particolarità che, più o meno sviluppata, ritroviamo pure in tutte le medaglie segnate del Meglioli (meno quella di Maddalena Sforza), mentrechè non ce la presentano nè quelle dello Sperandio nè di alcun altro medaglista mantovano del quattrocento, eccettuato Cristoforo di Geremia, dalle cui medaglie il Meglioli pare che l'abbia presa ed imitata: questa particolarità è che la corazza, nei ritratti delle medaglie di quest'ultimo, formata in guisa dei busti in marmo degli imperatori romani, scende presso a poco fino all'orlo della medaglia, interrompendo le lettere della scritta che corre intorno al busto. E poichè ritroviamo lo stesso ordinamento nel busto del Mantegna, che pure esce dalla sua cornice circolare, coprendone in parte gli ornamenti del fregio - esempio unico fra tutte le sculture del Rinascimento, che si siano conservate fino ad oggi - non parrà temerario di connetterlo col nome del Meglioli, e di riconoscer questo artefice pel suo autore, avuto riguardo pure alle altre ragioni sopra addotte.

C. DE FABRICZY

[1] È molto dubbio che lo Sperandio, nell'ultimo periodo della sua vita, dimorasse in Ferrara. LA DIREZIONE

Una medaglia di Sperandio. — Il Friedländer, l'Armand e l'Heiss, nei loro elenchi delle opere di Sperandio, descrivono una medaglia di questo artista (l'Heiss ne pubblica pure una riproduzione fototipica) della quale l'unico esemplare finora noto si custodisce nel gabinetto numismatico del museo di Berlino. Nel diritto rappresenta, cinto da una ghirlanda di lauro e di ellera, il ritratto in busto di un personaggio dell'età di 50 anni circa; nel rovescio una figura seminuda, seduta sotto un albero, in fondo una città, nell'esergo l'iscrizione: OPUS SPERANDEI. Sulla persona rappresentata nessuna leggenda ci dà lume, epperciò tutti gli autori suaccennati nei loro elenchi la qualificano « personaggio ignoto ». Il Friedländer però, fondandosi sul confronto e sulla somiglianza della nostra medaglia colla incisione, pubblicata dal Rosini nella sua *Storia della pittura,* tomo III, p. 199, di un quadro, oggi smarrito, della già galleria Costabili in Ferrara, che portava l'iscrizione « B[aldassare] Es[tense] Pin[xit] Ano 1493 », e in cui l'autore nominato ravvisava erroneamente il ritratto di questo personaggio, fatto da lui stesso, emise la supposizione, che nel busto della medaglia sia da riconoscere questo pittore e medaglista ferrarese. Sebbene l'errore del Friedländer sia manifesto dopo quanto il Crowe ed il Cavalcaselle dicono del quadro della galleria Costabili, che essi hanno potuto esaminare e nel quale hanno riconosciuto un ritratto del poeta ferrarese Tito Strozzi (vedi la loro *Storia della pittura italiana,* ediz. tedesca, tomo V, p. 562), resta pure intatta la somiglianza, di cui egli si era accorto il primo, fra questo e il busto della medaglia di Sperandio; sicchè d'ora innanzi dobbiamo ritenere questa per un ritratto di Tito Strozzi. Questa identificazione inoltre vien confermata dal confronto della medaglia di Sperandio col medaglione ovale d'autore ignoto nel gabinetto numismatico di Brera e nella biblioteca comunale di Ferrara, che pure rappresenta lo stesso poeta in età più avanzata (una riproduzione se ne trova nel Litta, *Famiglia Strozzi,*

Digitized by Google

e una copia di questa nell'Heiss, fasc. I, p. 42). Infatti, la somiglianza fra i due ritratti mette fuor di ogni dubbio, che abbiamo da fare collo stesso personaggio, avuto il dovuto riguardo all'età differente nella quale questo è raffigurato nelle due medaglie. E così non solo vien giustificata la denominazione del quadro della galleria Costabili, da parte dei signori Crowe e Cavalcaselle, ma pure fissata l'interpretazione della medaglia in questione, come effigie di Tito Strozzi. Siccome questi mancò di vita nell'età di ottant'anni nel 1502, e la medaglia di Sperandio lo rappresenta presso a poco cinquantenne, ne risulterebbe l'anno 1472 o circa come epoca della sua esecuzione. E infatti, sappiamo dalle date di parecchie delle medaglie di Sperandio, che questi dall'anno 1473 fino al 1478 o 1479 [1] dimorava a Ferrara. Però non dobbiamo tacere come l'ordinamento singolare e la mancanza di ogni leggenda sul diritto della nostra medaglia, circostanze uniche fra tutte le opere simili del maestro, e il carattere della scrittura nell'iscrizione del rovescio, il quale si discosta manifestamente da quello usato nelle altre sue medaglie, ce la renda alquanto sospetta, tanto che coll'Heiss siamo disposti a ravvisarvi una restituzione o una contraffazione.

C. DE FABRICZY

Un quadro di Pietro Lorenzetti acquistato dal museo di Berlino. — Fra i quadri recentemente acquistati per la galleria di pittura nei regi musei di Berlino, ve n'è pure uno di Pietro Lorenzetti. Rappresenta una scena della leggenda della santa Umiltà. A destra si vedono nel cortile di un chiostro due serventi, una delle quali ha tirato su da una cisterna un secchio d'acqua, nel quale la seconda immerge una tazza per riempirla. Subito dietro quest'ultima si vedono nel vano di una porta aperta le teste di due monache. Nella parte sinistra del quadro è figurato l'interno della stanza della santa, la quale sta seduta sul suo letto col busto eretto e le mani giunte. Dietro il letto stanno due monache, ed una servente le porge la tazza.

Fondo d'oro. Legno di pioppo. Altezza m. 0,42, larghezza m. 0,31. Il quadro è stato acquistato in Berlino.

L'acquisto di questo dipinto è tanto più prezioso, in quanto che con esso il museo è venuto in possesso dell'ultimo pezzo dell'importante altare lavorato da Pietro Lorenzetti nel 1316; la figura di mezzo ed undici tavole più piccole si trovano nell'Accademia di Firenze, ed un'altra di tali tavole esiste già da parecchio tempo nella galleria di Berlino e fu illustrata dal Thode (*Appendice al Catalogo illustrativo della galleria di pittura,* p. 31, e *Repertorium für Kunstgeschichte,* XI, 7).

C.

Di un lavoro di Jacopo da Benevento falsamente attribuito ai Della Robbia. (Estratto dai Rendiconti della *R. Accademia dei Lincei,* vol. II, ser. IV, seduta del 17 gennaio 1886. Storia dell'Arte - Nota del socio BARNABEI).

L'autore, pubblicando una notizia del Gamurrini intorno ad un lavoro di scultura in terracotta, rivestito di smalto ed attribuito da quelli di Acquapendente, ove esiste, ad un artista della famiglia dei Della Robbia, rivendica alla storia dell'arte il nome d'un nuovo scultore, mastro Jacopo Beneventano, e in pari tempo il ricordo d'una bell'opera invetriata, di cui non fu fatta parola che incidentalmente da Anselmo Anselmi, e che potrebbe esser di guida in nuove ed importanti ricerche per la scuola dei Della Robbia.

È una tavola d'altare chiusa da cornice superiormente ad arco, formata con tralci, frutti e fiori magistralmente modellati.

Nel mezzo è una grande nicchia con entro il ciborio; lateralmente due nicchie minori, ora vuote, in origine certo con statuine, forse di angeli in adorazione. Un coro d'angioletti sta sopra a queste nicchie; al di sotto, nel mezzo, è l'iscrizione dell'anno in cui fu fatto il lavoro, MDXXII, e quindi un listello sopra cui è scritta la leggenda, in cui è detto che il prete Carlo e la Società del Corpo di Cristo in Sacramento costrussero quell'altare colle elemosine dei fedeli, avendone affidata l'esecuzione a m° Giacomo Beneventano.

Nella predella, che è divisa in tre riquadri, sono rappresentati: nel mezzo, il Cenacolo, ai lati, un uomo ed una donna inginocchiati.

N. B.

[1] I documenti pubblicati in questo fascicolo limitano la dimora dello Sperandio in Ferrara al 1477. LA DIREZIONE

Digitized by Google

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Inaugurazione del monumento di Quintino Sella — Esposizione dei bozzetti delle porte pel duomo di Firenze — La riunione dei palazzi Capitolini del cav. Erzoch — La fontana di Termini — Concorso pel progetto di un palazzo per il Parlamento nazionale.

Sul finire del decorso mese di settembre, la industre città di Biella assistè esultante alla inaugurazione solenne del monumento eretto a Quintino Sella. Questa ebbe luogo alla presenza del Re e del principe di Napoli, cui facevan corona le principali autorità civili e militari del regno e le notabilità più autorevoli, artistiche e commerciali.

Il monumento sorge sulla piazza Cavour ed è opera del distinto scultore Antonio Bortone. Sulle parti laterali del basamento sorgono due statue rappresentanti la *Politica* e la *Scienza*, quelle appunto che resero grande il nome dell'illustre defunto. La *Politica* tiene in mano un cartello sul quale è scritta una semplice data, memoranda nella storia, il *20 settembre 1870*. La *Scienza* porta una corona d'alloro. È chiaro che essa la destina a chi consacrò a lei tutti i momenti più belli della sua mortale esistenza. Il piedistallo è adorno di due bellissimi bassorilievi che stanno in perfetta corrispondenza coi due simulacri sopradetti.

Uno di questi bassorilievi rappresenta una adunanza del Consiglio dei ministri in Firenze. Vittorio Emanuele, il gran Re, la presiede. Quintino Sella, in piedi, spirante la convinzione e la fermezza dell'animo proprio, perora sulla necessità d' impadronirsi di Roma. L'altro bassorilievo raffigura una solenne adunanza dell'Accademia dei Lincei, da Quintino Sella presieduta in Roma.

Sul piedistallo s'innalza la statua colossale del Sella, che lo ritrae in atto pensoso, con la mano sinistra nella tasca dei calzoni e con un libro nella destra. L'effetto dell'insieme del monumento è grandioso, e Biella può bene andar superba di un'opera, che non è soltanto una splendida espressione di ammirazione e di compiacenza verso il grande suo cittadino, ma è pure un lavoro pregevole anche dal lato dell'arte.

— A Firenze si è aperta, alla metà circa del mese che sta per finire, la esposizione pubblica dei bozzetti per le porte di Santa Maria del Fiore, per le quali fu da gran tempo indetto un concorso, il quale non ha dato finora che resultati assai negativi. L'anno passato, come è noto, furon presentati ed esposti alcuni bozzetti di queste porte destinate a sostenere un formidabile confronto con quelle maravigliose dal Ghiberti fatte per il *bel San Giovanni;* ma la Commissione esaminatrice non ne trovò alcuno che degno fosse del suo suffragio. Solo un artista riuscì a farsi alquanto distinguere, e fu quello che segnò i suoi lavori nientemeno che col nome di *Giotto*.

Egli si è ripresentato alla nuova gara con dei bozzetti assai migliori dei primi, nei quali, pur conservando i suoi primitivi concetti, ha introdotte tutte quelle modificazioni e apportati tutti quei miglioramenti che la Commissione giudicante aveva suggeriti. Quindi i suoi progetti son quelli che più di tutti cattivano l'attenzione del pubblico.

I concorrenti del resto sono bene scarsi; poichè, oltre il *Giotto* ricordato, non ve ne sono che altri due soltanto, i quali firmano: *Santa Maria Novella* e *Amor*. Questa esposizione starà aperta un mese intero, trascorso il quale la Commissione esaminatrice pronunzierà la sua sentenza. Qualunque sia questa per essere, giova non dimenticare con quali difficoltà abbian dovuto lottare i concorrenti nel concretare l'audace proposito di fondere in bronzo porte degne del maraviglioso edifizio d'Arnolfo e di Brunellesco, porte destinate a non sfigurare di fronte a quelle che *Michel più che mortale Angel divino,* giudicava degne del Paradiso.

— Qui in Roma le feste per la venuta dell'imperatore di Germania hanno accaparrata tutta la energia e la attività dei cittadini. In fatto d'arte, nei lavori d'addobbo della città, molti peccati mortali si sono commessi, ma si è pur fatto qualche cosa lodevole.

La migliore, a mio parere, è stata la posticcia

Digitized by Google

riunione dei tre palazzi Capitolini, opera dell'architetto cav. Erzoch, per la quale i giornali cittadini hanno avuto parole di encomio. Il cavaliere Erzoch, eseguendo in fretta e furia la sua opera di pochi giorni, è riuscito a cattivarsi la benevola attenzione del pubblico, col ricordarsi che quando si tratta di por la mano sopra monumenti pregevoli per modificarli in qualsiasi modo, il meglio che possa farsi è lo attenersi, più che sia possibile, al già fatto. Val meglio una copia ben eseguita che un brutto originale. Il cav. Erzoch ha fatto una bella copia, mettendoci del suo (che non è poco) una ben adatta disposizione delle parti, un'armonia d'insieme che piace e che ha fatto a molti desiderare che il legno e la tela diventino (con qualche modificazione che un più quieto esame del lavoro può suggerire) pietre e mattoni.

— Tra le opere d'arte sollecitamente finite per la venuta dell'imperatore dobbiamo noi annoverare anche la fontana di Termini? Ahimè no! Quella non è un'opera, finora, d'arte, ma di scalpellino: nè valgono a renderla diversa quei quattro leoni di gesso verniciati a bronzo che le sono addossati. Anche la collocazione di questi non mi pare troppo soddisfacente. Situati in diagonale, come quelli di piazza del Popolo sotto l'obelisco, avrebbero, parmi, fatto maggior figura. La tazza della fontana troppo alta nuoce non poco al suo effetto: confessiamo adunque che se la ricca massa delle acque zampillanti e i giuochi teatrali della luce elettrica rendono questa fontana un ornamento non ispregevole per questa Roma, già tanto ricca in fontane monumentali; per quanto concerne l'arte propriamente detta, rimane, senz'altro, al di sotto di molte altre. Sappiamo però che si pensa di abbellirla con qualche ornamento artistico.

— Il Governo ha pubblicato in questi giorni il programma di concorso per un'opera architettonica gigantesca, pel palazzo cioè del Parlamento nazionale. La mente, a questo nome, ricorre all'immenso palazzo che si specchia nel Tamigi, di fronte a St. Thomas Hospital, e che costò all'Inghilterra non meno di 75 milioni. L'Italia certo non erigerà un colosso come quello; ma v'è pericolo che le enormi difficoltà planimetriche che presenta la località prescelta vadano a compensare la minore entità dell'edifizio?

Questo palazzo deve, o dovrebbe, sorgere nell'altura di Magnanapoli, ed occupare una vasta zona di terreno nella quale si trovan compresi gli avanzi del Foro Traiano e la Torre delle Milizie, che dovranno essere rispettati. Questa condizione non sarà una delle minori difficoltà contro le quali dovrà combattere l'ingegno dei concorrenti.

Il vasto edifizio dovrà accogliere ambedue i rami del Parlamento nazionale, contener quindi le aule per la Camera e pel Senato, e una terza aula più grande per le sedute Reali. Dovrà poi contenere tutto quanto è necessario pel servizio dei due Corpi legislativi, secondo suggeriscono i più moderni raffinamenti del lusso e delle comodità locali.

La somma messa a disposizione della Commissione Reale, che dovrà soprintendere al lavoro, non mi sembra proporzionata all'entità dei progetti da eseguirsi, poichè 25,000 lire da distribuirsi fra cinque autori dei progetti migliori non sembrano adeguato compenso alle loro fatiche. È vero che al vincitore del concorso sarà affidata l'esecuzione dell'opera con l'equa remunerazione relativa: e sarà qualche cosa.

Il 31 ottobre del venturo anno, alle 3 pomeridiane, scadrà il termine improrogabile per la presentazione dei progetti. Speriamo di vedere qualche opera degna dell'antico nome italiano e dell'antica magnificenza di Roma.

C. Galeazzi

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

Roma — Forzani e C. tipografi del Senato.

Digitized by Google

DI PIETRO LOMBARDO

ARCHITETTO E SCULTORE VENEZIANO

A scarsità dei documenti noti intorno a Pietro Lombardo c'induce a comunicare qui alcune sue lettere al marchese Francesco Gonzaga, che trovammo nell'archivio Gonzaga di Mantova. Esse furono rinvenute nelle lunghe ricerche che si praticarono in quell'archivio per un futuro lavoro sulla moglie di Francesco, la geniale Isabella. Quest'opera, per la quale il materiale ingente è già tutto raccolto, nutriamo speranza che possa tra non molto esser compiuta. In essa cercheremo di delineare in tutti i suoi molteplici e svariati aspetti quella splendida figura di dama della Rinascenza, la più bella e completa che l'Italia abbia avuto, ed insieme illustreremo nel modo che si potrà migliore tutte le sue relazioni con letterati, scienziati ed artisti. [1]

Ma, come di sopra s'è accennato, le lettere che qui si pubblicano non riguardano Isabella, si bene il marito Francesco; nè ci risulta che Pietro Lombardo abbia mai avuto relazioni epistolari con la marchesa. Questa è la ragione per cui, anzichè attendere il libro per comunicarle, crediamo meglio sottoporle ora ai lettori del presente *Archivio*.

Ecco, prima di ogni altra cosa, le lettere nella loro successione cronologica:

I.

« Ill^me^ et Ex^me^ Marchio et Imperator Invictissime,

« Cum quella fede che deve ogni devoto servidore de la S. V. era sollito de aldire da questi M^ci^ Venetiani comemorar li strenui facti de quella et ne prendeva singularmente apiacere e pregava sempre el Nostro S. Dio e la sua pientissima madre arecordevoli del voto de V. S. quella facta compote de la victoria remandasse gloriosamente a casa, a poner qualche requie a le longe fatiche, a perfruir tanti accessi de laude, e refferir come è de instituto signoril le merite gratie al summo Dio e sua clementiss. madre, e dar modo de perficere la votiva capella. Hora ex sententia sequite queste cose, mi ha parso per l'affectione porto a V. M^ma^ S. rengratiare prima la maiestà divina e congratularmi de la felicità de V. S., la quale esendo memore come a mi Piero Lombardo taiapiera per voto dete la cura de preparare e meter in ordene li fornimenti per la capella de V. S. e feceli el modello, venuto a Venixia cum quelli pochi danari mi è sta dati comprai uno marano de piere,

[1] Lo schema di questa monografia fu dato recentemente da uno di noi in inglese. Vedi l'articolo *Isabella d'Este Gonzaga marchioness of Mantua and her artistic and literary relations*, nel periodico *Italia, a monthly magazine*, fascicoli maggio e giugno 1888.

Digitized by Google

e subito cum homeni 25 mi ho cazato a lavorare intermettendo ogn'altra cosa, e mandato per un'altro marano de piere el qual hozi è arivato; e perchè el mi bisogna de qui el modello e li porfidi che la S. V. vol ponere in quel opra piaqua a V. S. quelli far mandare in man del M^co m. Zorzi segretario. Ben si puol persuader la S. V. che havendo tolto, come ho dito, uno marano de piere e lavorar cum homeni 25 non atendendo ad altra alcuna cosa e incaparato un altro marano qual hozi è arivato, el mi incorre de grandissime spexe e non sono bastanti quelli duc. 200 per le piere solamente; le opere mi convien pagar del mio, e solo duo cose mi ha facto tolerar ogni senestro e spexa, sì perchè considerava l'altre grave occupatione de V. S., sì perchè mi havea obligato in spacio de tanto tempo a expedir l'opera e impegnata la mia fede apresso la S. V. e mi confidava poi esser reffacto e sobvenuto largamente a la tornata de V. S. la quale a laude de Dio esendo cum gloria tornata, remesse le grave occupatione, e sentendomi io agravato de la spexa e incaparata la fede col patron de le piere, non inmerito mi ha parso haver recorso e dover supplicar l'aiuto e subsidio de la invictissima S. V. Che quella mi sobvegni e soccorri de danari, aziò, come è el desiderio mio, possi l'opera cum quel bel ordine ho principiato etiam fenire e usir de debito; che prometto a V. Illma S. haver a reusir cusi bella e perfecta opera, qual a nostri tempi mai fosse facta, e in bona parte se possono veder li lavori apresso de mi. Io mi confido la V. S. considerarà el mio bisogno e presto mi soccorerà, a la gratia de la qual perpetuamente me ricommando.

« Venetijs, ultimo octobris, 1496.

« Servulus Ill^me D^nis Vestrae
« Petrus Lombardo lapiscida

(*foris*) « Ill.mo et ex.mo D.no D. Francisco Gonzaga Marchioni Mantue et Ill.mi Dn. Dom. Venetiorum Exercituum Cap.° generali dig.mo ».

II.

« D. Jesus.

« Illustrissime et Ex.me D.ne D.ne mi observandissime post humilem commendationem. Dapoi el partir mio da la Ill.ma S. V.ra da la qual havj promission de haver da qui duc. 300, in quella fiata notiffico a quella che fin questo zorno non ho havuto altro tra robe e danari da l'ambasator et commesso de la Ex. V.ra che duc. trentatre e mezo, zoè duc. 33 $^1/_2$, per il che in sumaria in tuto sin qui son duc. 433 $^1/_2$ et è piui de uno mexe e mezo che ultimamente me partiti da la Ex.tia v.ra, et ho facto lavoro per l'amontare et valuta de ducat. 1500 e piui, e se la Ill.ma S. v.ra non el crede manda qual persona li piace a veder l'opera. Questa cossa so e cognosco non proceder da la S. V. ma da cui per acomodarse loro non hanno cura pretermetere et conculcar li ordeni de la Ex.tia V.ra. Prego adonque essa V.ra Ill.ma et Ex.ma S. et da quella supplico se degni far io habi danari per l'opera et fatiche mie, non dico ad intacar la Ex. V.ra, ma a 100 e 200 ducati men de quello è l'opera facta fin hora. Aliter quella non imputi a me per alcun tempo se l'opera non serà expedita al tempo de la promissione, ma a cui el merita e non ha voluto far quello era l'intento de la S. V.ra. Io non posso più lavorar perchè non ho più da impegnar. Ho pegnato la roba e la fede, e pochi più nom me crede; et mi par etiam veder che dove sperava haver qualche bene dala Ill.ma S. V.ra me è occorso et occore la ruina, sichè prego quella ge provedi et faci exequire che habi danari che me bisognaria almen de presenti duc. 500, perchè da poi l'esser mio de li è stà facto opera assai: non altro solum al continuo a la Ex.ma S.ria V.ra me ricomando. Venetiis die X^ma, mensis marcii 1497.

« Eiusdem Ill.me et ex.me Dominationis

« Servulus Petrus Lombardo
« scultor de Venetiis ».

(*foris*) « Ill.mo et ex.mo D.no D. Francisco de Gonzaga Marchioni Mantue Serenissimoq. Dom. Venetiarum Capitaneo generali. Mantue ».

Digitized by Google

III.

« D. Jesus.

« Illustris et excel.me D.ne D.ne mi plurimum colen. Noviter havendomi ritrovà Franceschino, me ha facto intender per parte de la S. V.ra che io debi dar principio a cargar e mandar del lavoro facto de la Capella de la Ex.tia v.ra de lì: e che io me ge habi a transferire. La qual cossa Idio sa de quanto apiacere e contento me seria stata, nè ad altro ho invigilato a tuto mio poter che una fiata poter venir a questo che cossì degna e laudabil opera piena de ogni perfecione se havesse una fiata a meter insieme si per satisfacione e contento de la Sig.ria v.ra splendidissima e magnanima, veramente degna de ogni sublime tropheo, si etiam per l'onor mio: al qual fine come piuj fiate ho facto intender a la Ex.tia v.ra ho impegnato quel pocho de substantia ho in questo mondo, frustrato tuti li miei amici impegnato la fede e indebitato la propria vita mia e de mie fioli: per el pocho suffragio ho havuto; Et me è stà forza a abandonar l'opera, e piui zorni è che in quella non è stà facto cossa alcuna, perchè chi lavora per viver, mancandoli el premio li mancha el fiato e la vita, il che è stato in questa cossa che essendo facto opera per valuta et existimatione de ducati mille cinquecento, zoè (1500) in circa, solum in tuto ho havuto Duc. cinquecento trentatre e mezo: lo resto è facto de el sangue mio, e de quelle povere opere che ho havuto, cum le qual son impegnà come ho dicto, et per questo ho impegnà la substantia et fede mia ut sup. Unde non posso aver quel contento sperava, et ex consequenti non posso exequir quanto che per Franceschino mi è stà dito, e se la Ill.ma S. v.ra non me provede de danari et almeno de ducat. 500 cum i qualli io mi possi alquanto despegnar, et suffragare a cui dê haver e me possi levar e meter a camino cum l'opera se ritrova facta, de la qual so perfectamente la Cel.ne v.ra ne ha plenaria noticia qual e quanta la sia per esser stato assaissimi de lì a vederla e precipue m. Phebus e m. Zorzi Prognolo, oltra che ognuno per zornata ne concori adeo che par uno novo jubileo, non è possibel de levarmi de qui; ma se la S. V.ra fa provisione de denari io exequirò tanto quanto senti esser el voler de quella, e se potrà prosequir el lavoro, ma senza danari questo apresso de mi è impossibel per non haver piui de poter exponer per la Cel.ne v.ra de quello ho exposto fin qui. Se la S. v.ra desidera la expeditione de l'opera, quella sapientissima e justa cognosse et intende el modo nè io de questo posso esser imputato: se anche quella non se ge cura (de il che per li andamenti el vulgo ne fa judicio) quella se degni notificarmello: aziò possi trovar modo de despegnarmi et renfrancarmi de chi me ha in chatena: non altro salvo al continuo me ricomando a la S. v.ra et de quella desidero et aspecto risposta. Venetiis, die VIIII junii 1497.

« Servulus Petrus Lombardus scultor.

(*foris*) « Ill. et excel.mo D.no D. Francisco Gonzaga Marchioni Mantue Illm.miq. Venetorum Dominij Cap.° generali dig.mo ».

IV.

« Ill.me et Ex.me D.ne D.ne mi collendissime post humilem commendationem. Ho suppicato benchè cum grandissimo mio disconzo et interesse quanto a me sia sta possibel, et fin a questo zorno havendo rispecto a le comotion et tempi che sono stati che io non ho voluto dar molestia alcuna a la Ex.ma S.ria V.ra. Et se io potesse etiam piui oltra me ne anderia, ma la necessità e bixogno fi dito trazer el lupo de boscho, a fortiori l'homo ha ad haver ricorso dove el ricognosce esser e justicia et amore, per la qual cossa Ill.mo S.or judicando horamai esser el tempo che la prefacta S.ria v.ra puol meter l'animo suo a quanto a Dio l'ha promeso che di me non mi presumo dire; non mi par restar de ricordargli la expedition de la opera et capella principiatasi S.or Ex.mo per satisffation de el voto sacro, come per satisffaction de ognuno che de tal opera ha sentito dexideroxi de vederge la fine, che non poterà esser salvo che cum laude et eternal fama de la Ex.ma S.ria V.ra. Et se suol dire cussi non solum apreso nui fideli, ma ne le antiche et zentil istorie che niuno è mazor eror che manchar de promessa e fede et maxime verso Idio. Et a quelli primi

Digitized by Google

tempi quando occorreva qualche sinistro, primo se advertiva se ne poteva essere alcuna causa per la qual i Dei potessero esser irati. La S.ria v.ra è sapientissima, et in questo non mi extenderò piui oltra, ma dessenderò a le promesse a me facte per le qual sempre ho sperato non solum per quanto meritasse cum le opere e fatiche mie, ma quando nulla in me fusse per la clementia e bontà de la S.ria v.ra non me havesse mai a manchar: l'opera è quasi al fine per quanto apartien a me, per quanto apartien a la S.ria v.ra, quela sa come mi trovo. Io per non manchar de fede e per far cossa de perpetua gloria e fama de la S.ria v.ra non mi ho sparagnato in alcuna cossa aspetando el tempo sereno et la facultà et el tempo mio è impegnato che è contra quello sperava. Et se puol judicare per chadauno che el servo sia in pegno per el signor e tanto più quanto el signor in ogni sua opera et andamento sempre sia stato et sia pieno de liberalità: per la qual cossa prego la S.ria V.ra se degni prima a le mercede mie o de danari o de grano o de vini o come a quella par, perchè la necessità mi caza. Io sum parato se la S.ria v.ra mi manda uno over do boni burchi de qui de mandarli de li cargi de lavori cum honor e fama de la S.ria v.ra et el lavor etiam sarà meglio collochato de li cha de qui apresso de mi al deschoverto dove non avanza niente e mandandosi de li apreso ognuno sarà ferma imprensione et notitia che la Ill.ma S.ria v.ra non mancha de la promessa et data fede sua si apreso messer Domenedio come de mi al qual concorendo molti come fano, me dano a fianchi digando buto via l'opera et el tempo per la S.ria vostra. Il che etiam che a me sia de amaritudine è de molto mazor incargo de la S.ria v.ra la qual prego ge provedi et a me soccori come de le fatiche mie, nè vogli manchar per alcun modo, nec alia.

« Venetiis die 6 mensis januarii 1449.

« Servitor Ill.me D. v.re Petrus Lombardo sculptor.

(*foris*) « Ill.mo ac Ex.mo D.no D. Francisco de Gonzaga Mantue marchioni ac D.no suo Collend.mo, Mantue ».

A commento di queste lettere noi aggiungeremo alcune poche osservazioni.

È noto come la piu segnalata impresa guerresca per cui andò celebre il nome di Francesco Gonzaga fosse quella battaglia di Fornovo del 6 luglio 1495, in cui egli, capitano generale dell'esercito veneziano, tentò sbarrare la strada a Carlo VIII, che volea tornarsene in Francia dall'Italia conquistata col gesso. In quella sanguinosa giornata Francesco corse grave pericolo della vità, onde, religioso com'era nonostante difetti e vizî piccoli e grandi, [1] ebbe ad invocare l'aiuto della Vergine, promettendole, se l'avesse salvato, la erezione di una chiesa in Mantova. Francesco rimase incolume, ed egli attenne la promessa. Quando fu compiuto il primo anniversario della battaglia, si inaugurò in Mantova la chiesa di Santa Maria della Vittoria, architettata da Bernardino Ghisolfi, di cui era splendido ornamento quel bellissimo e conosciutissimo quadro della Madonna in trono di Andrea Mantegna, che nel secolo passato doveva, con tanti altri capolavori nostri, varcare le Alpi per sempre. [2] Se non che non sembra che quello fosse l'unico voto del marchese Francesco in quel torno. Le lettere pubblicate qui addietro ci attestano esplicitamente che alla fine del 1495 o nel principio del 1496 il marchese aveva ordinata un'altra cappella votiva, la quale, secondo plausibile ipotesi espressa da altri, non è improbabile dovesse far parte del palazzo di corte. Se questo secondo voto del marchese avesse relazione col primo o se si riferisse ad alcun altro dei travagli da lui sofferti in quel tempo, a noi non è dato di stabilire. È certo peraltro che se anche in seguito parve raffreddarsi nel proposito di costruire quella tal cappella, tanto da provocare continui e giustificati lamenti da parte del povero artefice cui ne aveva commesso la cura, in sulle prime egli dovette dare a quel lavoro importanza non piccola, perchè, non contento degli artisti locali, si rivolgeva ad un architetto e scultore che doveva ormai godere di non mediocre nominanza, Pietro Lombardo.

[1] La sua morte estesamente descritta dal Donesmondi, *Istor. ecclestastica di Mantova*, Mantova, 1613-16, II, 126-129, somiglia a quella di un santo. Il Donesmondi certo colorisce, com'è nelle sue abitudini; ma i fatti principali da lui narrati sono veri, giacchè concordano con le attestazioni degli altri storici.

[2] Cfr. Portioli, *La Chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova*. Mantova, 1883.

Digitized by Google

Gloriosa famiglia di artisti naturalizzati veneziani, questi Lombardo, che traevano l'origine da una piccola terra della valle di Lugano, particolarmente ferace di buoni maestri di muro. [1] Lasciando il ramo di Ferrara, che a noi non interessa, dei Lombardo veneziani era Pietro il capo. Miglior architetto che scultore, « giunse a tramutare l'architettura dal gotico al romano, serbando elegante originalità di pensiero congiunta a somma squisitezza di esecuzione ». [2] Già poco dopo la metà del XV secolo cominciò egli ad aver qualche fama, e questa doveva essere di molto cresciuta in appresso, giacchè nel 1482 messer Bernardo Bembo, governatore in Ravenna, lo eleggeva a ristorare colà il sepolcro di Dante, cioè a racchiudervi l'antica arca in una cappella e a decorarla di sculture. [3] Nè solo quest'opera (del resto mediocre, come tutti sanno che ebbero occasione di vederla) avea compiuta Pietro prima che gli giungesse la commissione dal' marchese di Mantova. Dal 1481 al 1489 egli aveva eseguito, se non interamente ideato, quel gioiello d'arte del Rinascimento che è la chiesa veneziana di Santa Maria dei Miracoli, [4] ora acconciamente restaurata. Improbabile non ci parrebbe che appunto quella elegantissima chiesa, coi suoi fregi così originali e leggiadri e quella ricchezza di disegno che v'è profusa, invogliasse il marchese Francesco, il quale ebbe più volte occasione di recarsi a Venezia dopo il 1489, d'avere egli pure nel suo palazzo qualche opera di quell'insigne Lombardo.

Questi dovette venire a Mantova, come accennammo, verso la fine del 1495 o poco dopo, giacchè, in una sua lettera del 23 febbraio 1496, che qui non si pubblica, dice di non aver più ricevuto denari dopo la sua partenza dalla corte del Gonzaga. Pare infatti che per cominciar l'opera, di cui Pietro doveva lavorar i marmi in Venezia, il marchese gli desse solo quei 200 ducati di cui parla nella lettera I qui prodotta. Per condurre innanzi il lavoro egli aveva tirato fuori di tasca sua molto altro denaro, ed ora non sapeva come soddisfare agli impegni contratti. Nel gennaio del 1497, il Lombardo si recò a Mantova un'altra volta, perchè nella lettera II (che è del 10 marzo), dice di esserne partito da più di un mese e mezzo. Fino allora non aveva avuto che 433 $^1/_2$ ducati, mentre ne aveva spesi 1500. Le lagnanze mosse gli fruttarono l'invio di un centinaio di ducati, poichè nella terza sua lettera (che è del 9 giugno 1497) i ducati diventano 533 $^1/_2$. Dai 1500, come si vede, eravamo ancora distanti, e il povero Pietro stava a disagio, con la roba sua impegnata. Non sappiamo veramente se in queste sue continue querimonie non ci fosse per avventura anche un poco di esagerazione, non essendo del tutto probabile che un artista così nominato, costruttore di chiese e palazzi a Venezia e fuori, destinato a dirigere i lavori architettonici e scultorii della sontuosa residenza dei dogi, [5] dovesse veramente patire tanta miseria per quel ritardo nel paga-

[1] Che i Lombardi fossero proprio di Venezia sostenne con particolare proposito il CICOGNARA, *Storia della scultura*, II, 154-55; altri, appoggiandosi al loro nome, gli vollero provenienti dalla Lombardia. L'acuto e circospetto BURCKHARDT riconosceva non esservi ragione storica alcuna per giustificare questa provenienza; ma si appoggiava tuttavia ad una ragione di stile artistico, scrivendo di Pietro Lombardo: « Doch zeigt seine Kunstweise, namentlich in den schlanken Gestalten, den scharfen, knittrigen Falten, dem flachen Reliefstil so mannigfache Verwandtschaft mit der bald nach der Mitte des Jahrhunderts unter dem Einflusse von Donatello's Werken in Padua sich ausbildenden Plastik der Lombardei, dass wir wohl mit Recht hier seine Heimath und Lehrstätte suchen. Freilich bildete sich der Künstler in Venedig bei der verwandten und hervorragenderen Kunstrichtung daselbst, anscheinend unter dem Einfluss der Rizzi, rasch zum echten Venezianer um ». (*Der Cicerone*[5], Leipzig, 1884, III, 430). L'osservazione del critico d'arte veniva recentemente confermata da alcune notizie tratte dagli atti notarili di Venezia. Ivi Pietro Lombardo è detto « fiolo de ser Martino de Charona taiapiera in Vinesa » (CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia*, in *Archivio veneto*, XXXIII, 1887, 422). Il padre di Pietro adunque non era veneziano; ma di Carona luganese, che in quel tempo apparteneva al ducato di Milano, e d'onde mossero parecchi architetti e scultori, come mostrò il CAFFI, *Di alcuni architetti e scultori della Svizzera italiana*, in *Arch. stor. lomb.* XII, 1885, 66-68. La notizia della origine vera dei Lombardo riuscì molto grata ad alcuni studiosi di storia d'arte, che la comunicarono in varie riviste, quali il *Bibliofilo*, VIII, 137, l'*Arte e Storia*, 1887, n. 24, l'*Arch. stor. lomb.* XIV, 625, il *Bollettino storico della Svizzera italiana*, IX, 172. Se il fatto della origine caronese è ormai indubitato, non altrettanto sicuro ci sembra che Martino e gli altri Lombardo appartenessero, come il Caffi vorrebbe (*Arch. lomb.* cit. p. 67 e *Bibliofilo* cit.) ai Solari, vera colonia di architetti lombardi, dei quali il medesimo Caffi ha altra volta (*Arch. stor. lomb.* V, 1878, 672-93) dottamente discorso.

[2] SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847, p. 185. Dall'opera eccellente del Selvatico sono prese tutte le notizie su Pietro e sugli altri Lombardo che citano gli annotatori del Vasari nel commentario alla vita del Carpaccio. Vedi VASARI, ed. Sansoni, III, 674 seg.

[3] Vedi l'opuscolo *Sepulcrum Dantis*, Firenze, lib. Dante, 1883, pag. 10 e 21. La data 1483, ivi assegnata, è erronea.

[4] Cfr. su di essa SELVATICO, op. cit., pp. 185-89.

[5] Il 9 marzo 1499 egli ebbe titolo legale a stipendio di soprastante alla fabbrica del palazzo ducale, in sostituzione di

Digitized by Google

mento. Comunque sia, nel 1497 Pietro dichiarava di non poter mandare a Mantova i pezzi della cappella che gli erano richiesti: gli occorrevano almeno 500 ducati per farlo. L'opera era tanto bella, che non solo erano venuti a vederla gli inviati del marchese, ma molti estranei, sicchè il concorso all'officina era tale che pareva *uno novo jubileo*. Poi i documenti tacciono per un anno e mezzo. I 500 ducati richiesti erano probabilmente venuti il 6 gennaio 1499, quando fu scritta la IV lettera, giacchè Pietro vi dice il lavoro pressochè finito e sollecita anzi il marchese a mandarlo a prendere. Ed una parte sembra veramente che Francesco ne facesse recare a Mantova. Dieci anni sono, infatti, il compianto Braghirolli ha pubblicato una lettera di Pietro al marchese, del 16 febbraio 1503, in cui si lagna di essere stato così male compensato per la cappella « quasi perexpedita », supplica il signore a volergli manifestare la sua intenzione, per sapere come regolarsi, giacchè, dice egli, « non ho voluto fin qui entrar in altri importanti lavori, [1] dubitando che volendo la S. V. proseguire ed ultimiar l'opera, non restasse ingannato et io paresse mancador de fede », e finalmente invita il Gonzaga a far vedere l'opera « per mi facta si pertanto quanto se ritrova de li, come de qui ne la botega mia, qual è tuta piena de simil lavor ».[2] Ma oramai Francesco, occupato in affari politici gravissimi, non aveva più agio nè voglia di attendere al compimento di quella tal cappella. Rimasto interrotto il lavoro; molta parte del materiale lavorato era ancora a Venezia nel 1515, quando Pietro moriva. Di questa morte il marchese condolevasi coi figli di lui Giulio ed Antonio, [3] che gliela partecipavano, e insieme mandava a Venezia Paolo da Castelbarco per combinare con loro ciò che dovesse farsi dei marmi operati. [4] Altri documenti noi non conosciamo intorno a questa cappella di Pietro Lombardo, concepita, a quanto pare, sotto pessima stella. Crediamo pòco verisimile che il marchese la mettesse mai insieme. Forse i pezzi di marmo lavorati da Pietro andarono ad adornare qualche altra parte del palazzo.

Dei figli di Pietro Lombardo, tutti artisti, Antonio è valutato, dall'unico lavoro che porti la sua firma, un bassorilievo della cappella del Santo a Padova, inferiore al padre e ad altri della famiglia sua. [5] Egli fu chiamato da Alfonso I d'Este per decorare i celebri *camerini d'alabastro* del castello di Ferrara. [6] Anche Isabella Gonzaga fu in trattative per avere una sua statua. Ma di gran lunga maggiori furono le relazioni della marchesa con Tullio Lombardo, il terzo figliuolo di Pietro, che il Selvatico crede di poter chiamare « lo statuario più insigne della famiglia, e direi anche di tutta Venezia », [7] e il Burckhardt invece dice il più operoso, ma il meno dotato tra gli scultori massimi veneziani del tempo. [8] È noto che nel 1527 egli lavorava per il marchese Federico Gonzaga. [9] Di quello che fece per Isabella ci occuperemo ampiamente nella nostra monografia.

ALESSANDRO LUZIO – RODOLFO RENIER

Antonio Rizzo, ma già dal maggio dell'anno prima egli aveva sorvegliato quei lavori. Vedasi LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del palazzo ducale di Venezia*, P. I, Venezia, 1868, p. 121, n. 250 e cfr. p. 120, nn. 247, 248. Il 30 marzo 1506 gli fu accresciuto il salario, ed uno dei firmatari del decreto è quel Bernardo Bembo, che dovette avere pel Lombardo una speciale benevolenza (LORENZI, op. cit., p. 133, n. 273). Curioso è il notare che nel 1509 Pietro Lombardo dovette ammanire le *seragie* per tener chiuso in palazzo il marchese di Mantova, fatto prigioniero dai Veneziani (LORENZI, op. cit., p. 150, n. 318).

[1] Anche questo non sembra in tutto vero, se nel 1502 Pietro innalzò la mole del duomo di Cividale nel Friuli.

[2] BRAGHIROLLI, *Lettere inedite di artisti del sec.* XV (Nozze Sordi-Cavriani), Mantova, 1878, pp. 28-30.

[3] Ad Antonio avremo ad accennare. Giulio fu egli pure scultore e lavorò coi fratelli (TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel sec.* XVI, Venezia, 1778, pp. 118-19). Egli è padre di quel Sante cui si volle attribuita molta importanza, facendolo architetto del palazzo Vendramin e della scuola di San Rocco; ma la sua fama venne sfrondata dal SELVATICO, op. cit., pp. 206-7.

[4] L'8 luglio 1515 Francesco scriveva a Giulio ed Antonio Lombardo: « Avemo visto quanto per la vostra dei XX del passato ne scrivete, significandoni il caso de la morte di m° Petro vostro patre et ricordandoni ad prender partito per l'opera de le pietre havemo fatto lavorar de la cappella nostra . . . . . Dolene assai de la morte di m° Petro, al quale per la singolare virtù sua et per la fede et observantia sapemo ni aveva, portavamo singular amore », ecc. La lettera fu pubblicata intera dal BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova*, Modena, 1885, p. 75. Da essa si ricava che Pietro Lombardo morì nel giugno del 1515. Sinora si era notato soltanto che dal 1511 in poi non si avevano più notizie di lui. Cfr. SELVATICO, op. cit., p. 198, e VASARI, III, 675.

[5] CICOGNARA, *Storia della scultura*, II, 163; SELVATICO, op. cit., pp. 201-2.

[6] CAMPORI, *Tiziano e gli Estensi*, Firenze, 1874, p. 2, e CAVALCASELLE e CROWE, *Tiziano*, Firenze, 1877, I, 143.

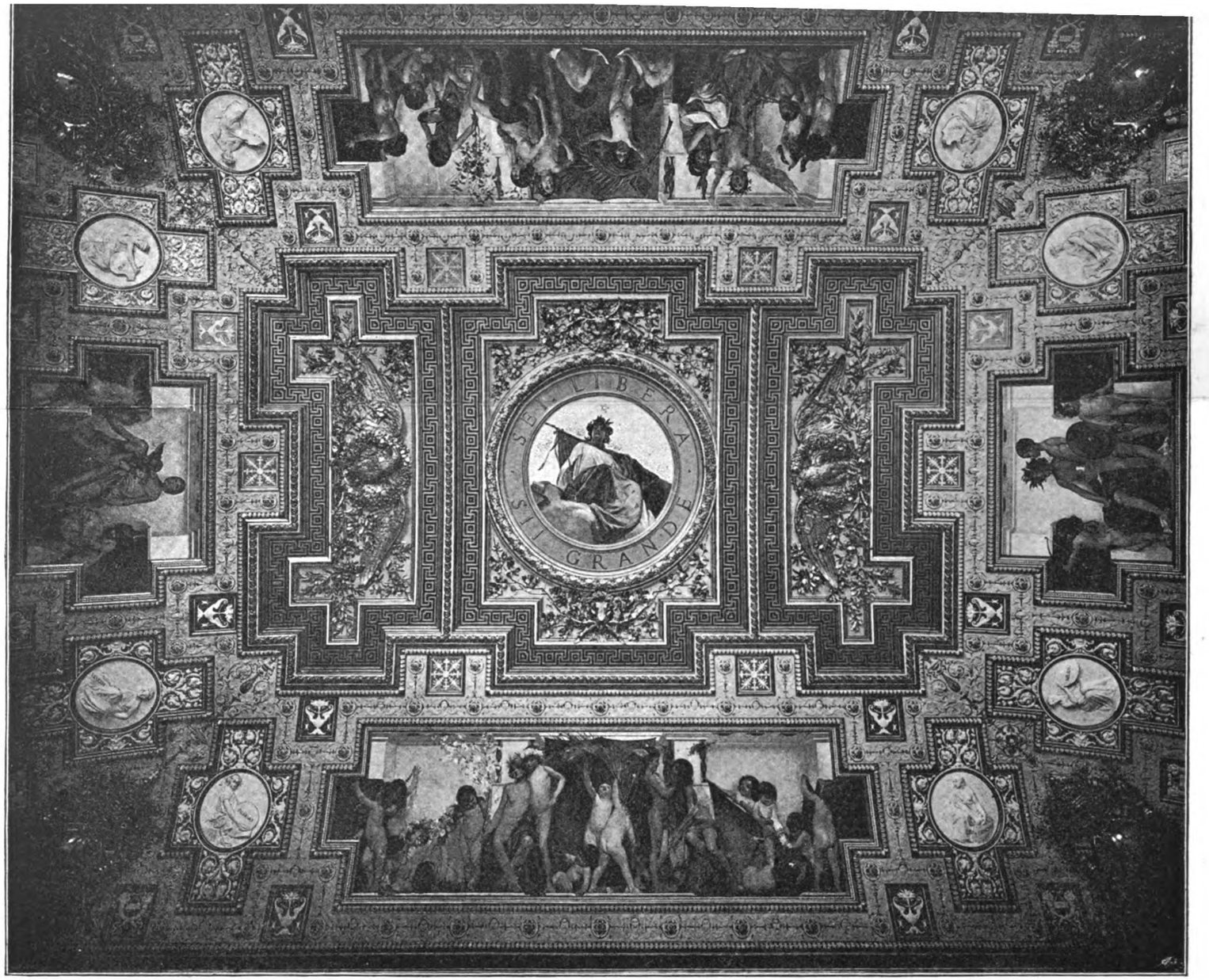
[7] Op. cit., p. 203.

[8] *Cicerone*, III, 436.

[9] BERTOLOTTI, op. cit., pp. 172-73.

Digitized by Google

Digitized by Google



ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

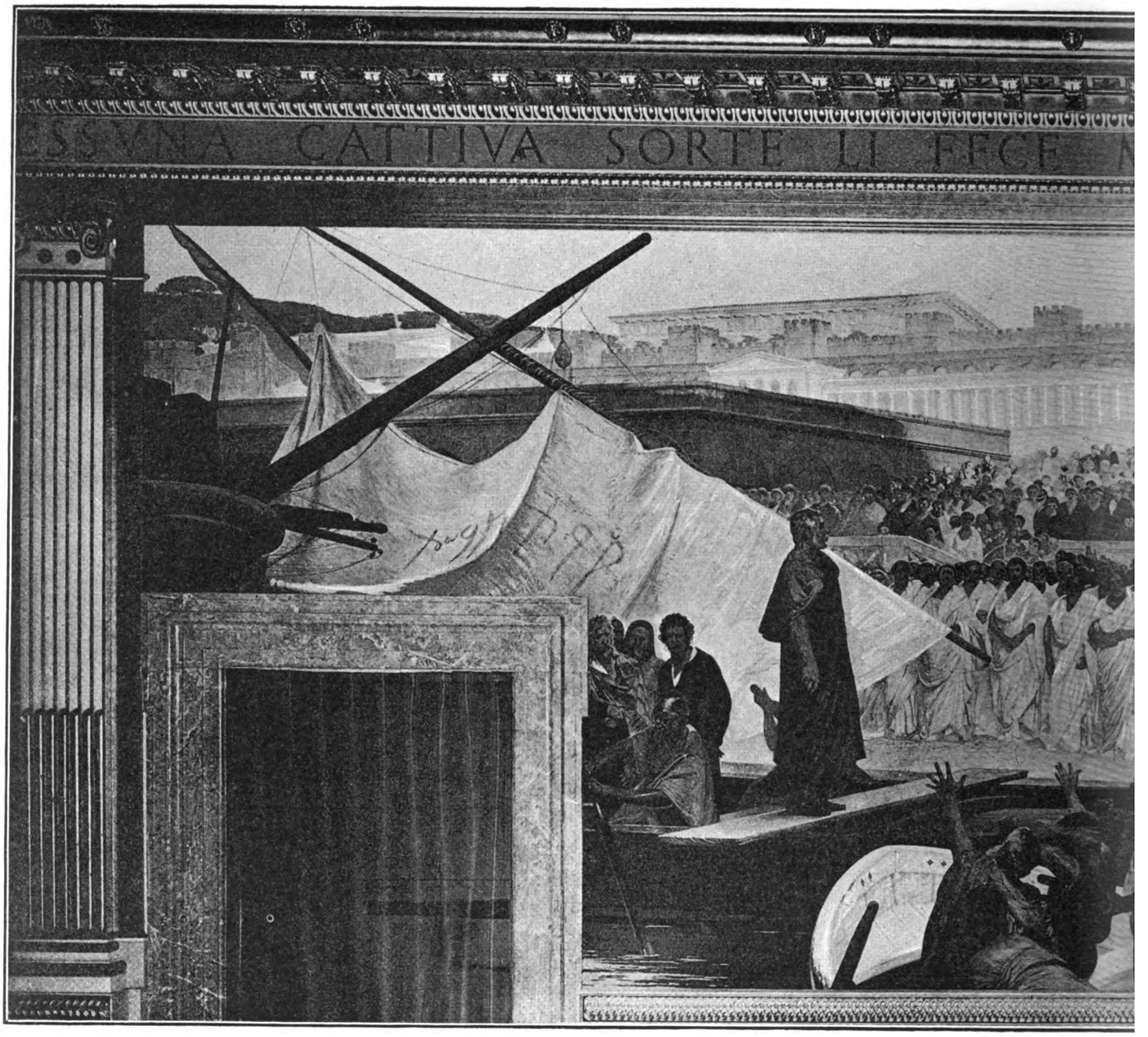
FORZANI & C. TIPOGRAF. DEL SENATO, ROMA.

VOLTA DELLA SALA DEL SENATO

(DIPINTA DA CESARE MACCARI)

Digitized by Google

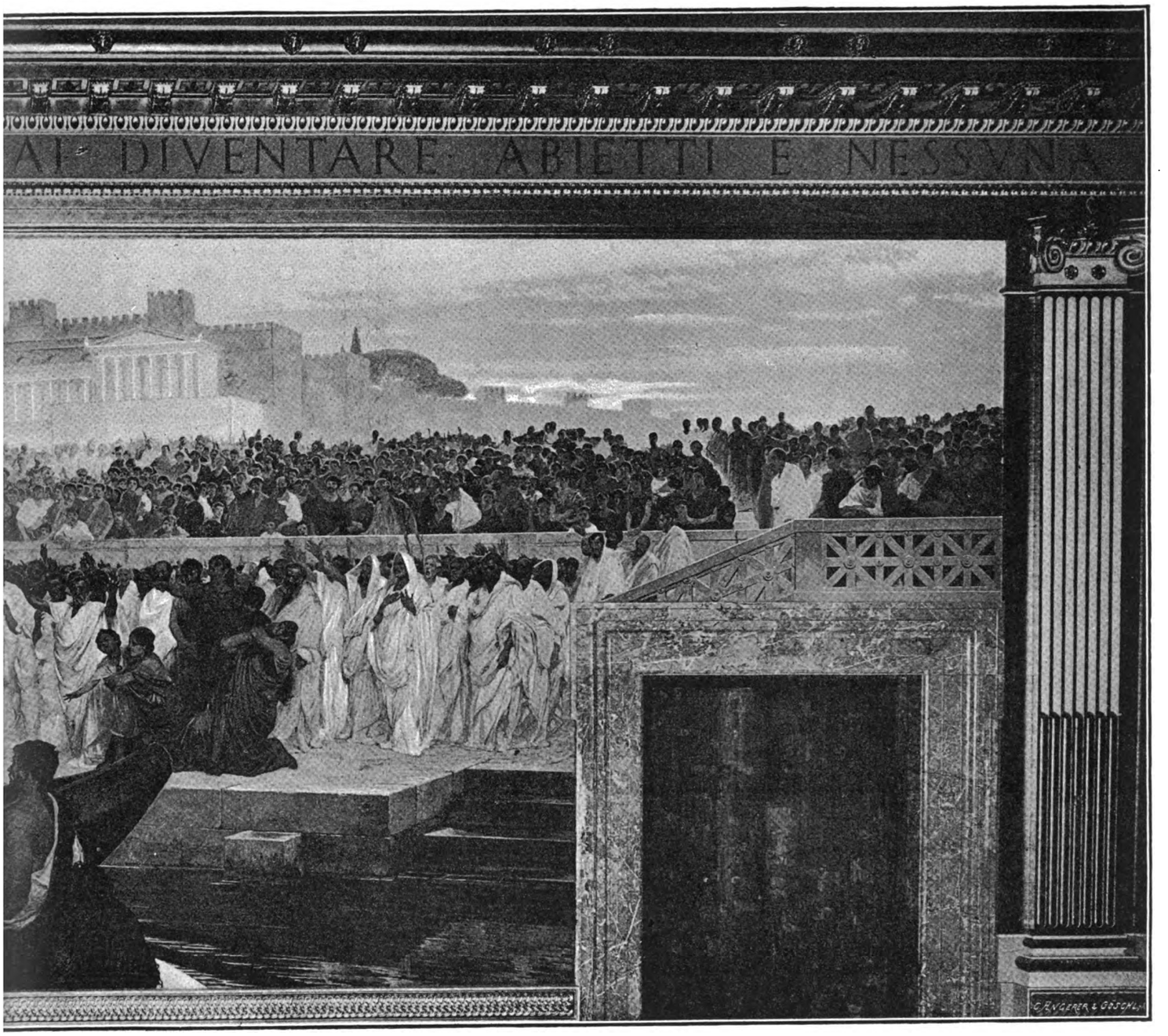
Digitized by Google



ATTILIO

(AFFRESCO DI CESARE MACC

Digitized by Google



FORZANI & C. TIPOGRAFI DEL SENATO, ROMA.

REGOLO

I NEL PALAZZO DEL SENATO)

Digitized by Google

Digitized by Google

CESARE MACCARI

E LE SUE PITTURE NELLA SALA DEL SENATO[1]

ESARE Maccari, il pittore della sala del Senato, già denominata *gialla*, illustrata ora dalle sue opere, nacque nel 1840 a Siena, entrò nel 1855 all'Accademia senese di belle arti, diretta dal Mussini, ed ivi studiò la scultura sei anni, finchè, gettate in un canto le stecche e gli scalpelli, si applicò tutto alla pittura. Il Mussini, dittatore allora dell'arte senese, sdegnava le riforme che già venivano bandite da ferventi novatori, e si arrovellava contro la critica demolitrice dei baluardi accademici. Sognava il compianto Mussini un'arte dignitosa, il vero scevro da ogni inutile accidentalità, la saviezza del colorito, l'arte grande, l'eletta forma: pensando ai tempi antichi, rimaneva rapito allo spettacolo « della bella foggia dei vestiti, della dignità delle abitudini che generava quella delle movenze, e della grandezza e magnanimità dei tempi »: pensando all'arte antica vi trovava « una inavvertita sfumatura d'esagerazione ». Tale era il maestro, accademico sino all'osso, nonostante che egli si schierasse coi puristi contro i classicisti; accademico tanto, che al Duprè, suo amico, mosse rimprovero di aver parlato « di pastoie accademiche ». Era un *loico*, che ragionava troppo di bello eterno, sino a riscontrarlo nel cignale, perchè « prototipo delle specie congeneri e degeneri »; che guardava troppo al tipo, spoglio, s'intende, d'ogni accidentalità; e discorreva troppo spesso delle grandi tradizioni dell'arte italiana. Ma era pur anche un maestro, che alla scuola dedicava la vita; e dalla scuola sua uscirono nobili artisti, ch'egli seguì con amore di padre, anche quando deviarono da' suoi insegnamenti. Belle e nobili sono le parole che il Mussini scriveva, a proposito di Cesare Maccari: « Voi vedeste, signori, quest'anno, nelle sale dell'Istituto una bella opera del nostro Cesare Maccari. Ebbene, io gli ebbi a dire anche prima: Ora è tempo che tu vada a renderti famigliari le opere immortali dei nostri grandi maestri. Studiali, amali, senza imitare pedantescamente nessuno; e tornerai tale da fare onore a te, all'Italia e un tantino anche a me ».

Aveva il Maccari lasciato Siena nel 1867, ed era venuto a Roma. Della educazione pittorica ricevuta dal Mussini restano a saggio un quadro rappresentante Rebecca in atto di ricevere i doni di Ezechiello; un affresco nel duomo di Siena, nella cappella di San Giovanni, raffigurante il santo titolare che invia a Cristo i discepoli; e infine la volta di una cappellina, nella villa di Pieri Nerli al Quinciano, coi quattro Evangelisti nelle crociere. Noi non istaremo ad esaminarle, perchè il pittore dovette rifarsi da capo, risciacquare nella laguna veneta la sua educazione. Le pitture uscite dalle officine accademiche più o meno sembrano gettate da uno stampo; e tutte hanno gli stessi colori stridenti, gli stessi panneggiamenti calcolati, le stesse pose materiali e stentate, la stessa lisciatura delle carni di stucco. Risentono sempre del manichino o del modello nel martirio della posa forzata; le figure fuliginose e vuote, sembrano creazioni di infelici affetti di daltonismo.

[1] Col presente articolo l'*Archivio* intende, non di allontanarsi menomamente dal suo programma, ma di esplicarlo maggiormente. Inteso ad illustrare la storia dell'arte, esso non trascurerà però di far conoscere ai lettori quelle sole opere d'arte contemporanea che per la loro mole e grandezza o per merito incontestato paiano destinate a prender posto nella storia.

LA DIREZIONE

Digitized by Google

Ricercare perciò, nelle figure giovanili del Maccari, se qualcosa modificava lo stampo delle figure dato dal maestro, se qualcosa si moveva contro i canoni e i precetti, ci sembra vano; poichè il Maccari sentì prontamente, appena uscito dalla scuola, la necessità di mettersi a faccia a faccia innanzi alla natura, e di spiarla, spoglia d'ogni velame, moversi liberamente al sole. Più curioso è il seguire il giovane pittore nella nuova via, che poteva essere un labirinto, e fu invece la strada vera, diritta. Quasi per reazione alla monotonia pittorica della scuola e al disegno secondo i precetti, egli resta dapprima abbacinato innanzi alle luminose fantastiche immagini di Tiepolo; poi ammira le dorate tele del Veronese e le forti robuste creazioni di Tiziano e di Tintoretto. I bei verdi del velluto di Bonifacio Veneziano, il chiarore delle bionde chiome del Palma Vecchio lo ammaliano; ma ecco Cima, pio e raccolto; ecco Giambellino, mite e solenne; ecco Carpaccio, persecutore della realtà, che per ultimo lo invitano e lo conquidono. Così, dalla volta dei Gesuati di Tiepolo, istintivamente, pel tramite della *Cena* di Paolo, della *Presentazione al tempio* di Tiziano, della *Deposizione dalla croce* del Tintoretto, a grado a grado, risalendo il corso del tempo e dell'arte, giunse alla *leggenda di Sant'Orsola* del Carpaccio. La cronologia delle tele da Maccari copiate nel '67 o nel '68 ad evidenza dimostra come di giorno in giorno si facesse in lui più vivo, più retto il senso del vero; ma quasi la mano, abituata a correre sulle falsarighe, non sapesse sciogliersi dai lacci della prima educazione, quando il Maccari mise mano a comporre *la Fabiola*, che fu premiata di medaglia d'oro all'Esposizione di Parma, cadde ancora nelle antiche forme, ancora lasciava riconoscere, nonostante il forte tentativo di ribellione, lo scolaro di Mussini. Ma accanto a quel quadro, il Maccari stesso espose una mezza figura di donna, intitolata *il Liuto*, di buon impasto di colore: una figura in aperta ribellione a tutti i precetti.

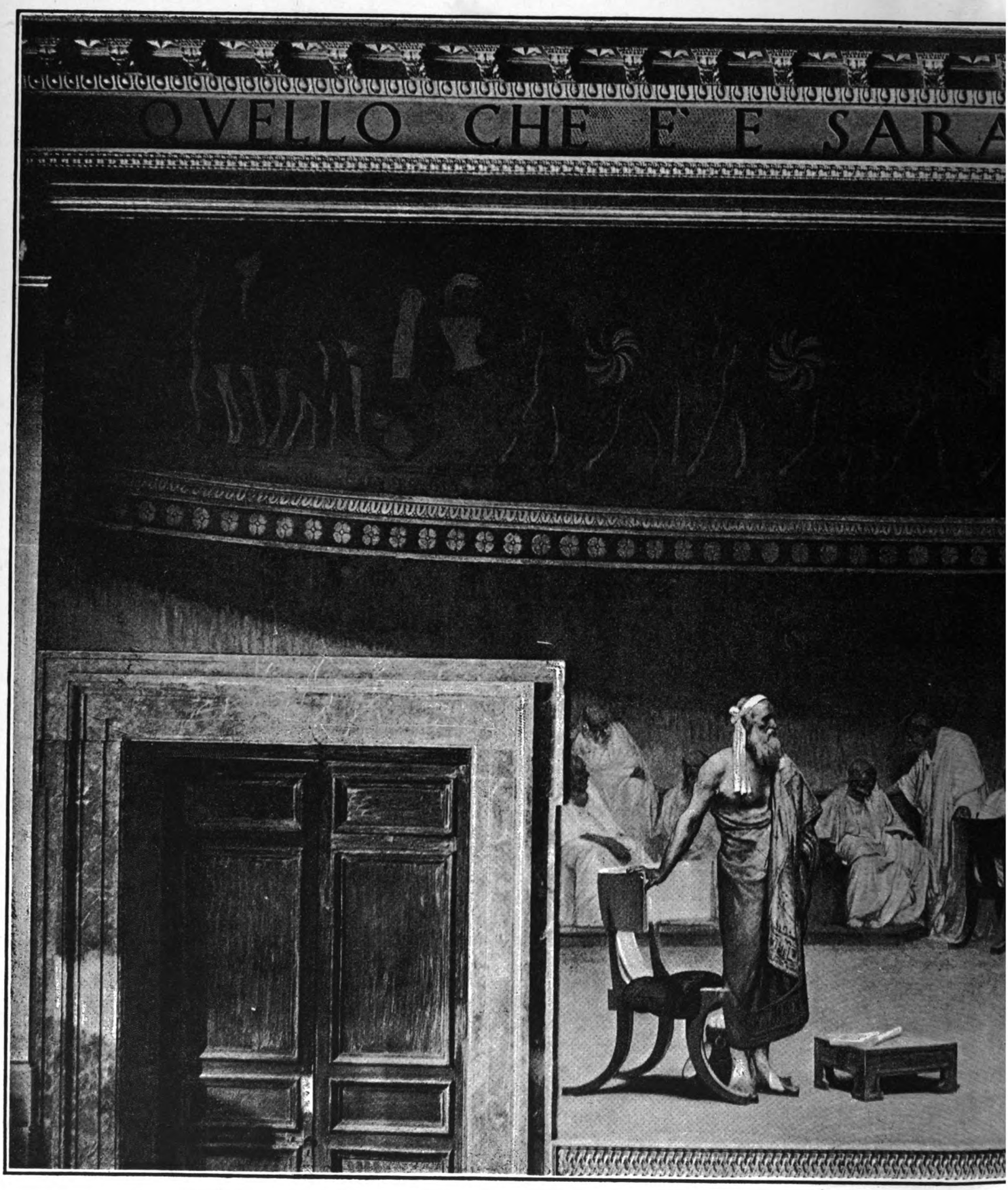
Passò il Maccari dal '67 al '69 sempre studiando; lasciava Venezia per svernare a Roma, e studiava, studiava, con ardore, con coraggio. E nel '69 principiava un mirabile saggio de' suoi studii con la pittura della R. cappella del Sudario.

Nel mezzo della volta della chiesa, dipinse la gloria dei cinque beati della casa Sabauda; e là Tiepolo, là il pittore dei Gesuati domina sul pittore di quei Beati, arditamente scorcianti in un torrente di luce; di quegli angioli con lunghe ali stese; di quel naufragio di simboli, di liuti, di cembali, di teste, di braccia, di ali in un'onda di nubi. Così nella Fede, che sta entro a un ottagono, il fare di Tiepolo regna; ma già nella Carità il pittore mesce, all'entusiasmo tiepolesco, una nota moderna, con quel putto piangente nelle braccia della madre pietosa. Ancora Tiepolo, nel lussureggiare de' tappeti, nel forte contrasto della luce e dell'ombre, travedesi ne' fregi della cappella, ove stanno raffigurate le allegorie della Giustizia e della Temperanza, della Fortezza e della Prudenza, caramente raggruppate, e dove il festevole idilio infantile attenua la solennità delle allegoriche matrone. Ma già la solidità, la misura, la sobrietà della natura del Maccari trionfa nei quadri, eseguiti soltanto nel 1873, del presbiterio della cappella; l'uno rappresentante l'incontro di San Francesco di Sales col venerabile Ancina, innanzi alla chiesa di Carmagnola; l'altro Sant'Anselmo che al concilio di Bari, innanzi a Urbano II, discorre dell'Incarnazione dello Spirito Santo.

Dal '73 al '79 corse un periodo meno fortunato per l'artista. Il mercato artistico chiedeva acquerelli e quadretti, sultane e masnadieri; ed egli diede figure orientali e donne piumate. Il mercato artistico voleva contrasti di colori, di stoffe, di rasi, di velluti, di arazzi; ed egli diede tutto ciò, ma seppe, pure adattandosi alla moda imperiosa, sacrificare all'arte. Animo gentile e mente pacata, prescelse soggetti pietosi; e bello di poesia tranquilla è l'acquerello rappresentante *Un fiore sulla tomba di Raffaello*, ove si vede una madre china verso il suo fanciullo, che, sorpreso come da subito pensiero, si ferma, e co' grandi occhioni fissa una lapide sepolcrale del Pantheon; semplice e graziosa è pure la rappresentazione di una vecchierella e di una giovane che le sta innanzi pensosa, aspettando la buona ventura. Come pezzi pittorici di grande bravura potremmo citare altri quadri; ma le Baccanti, le Odalische *et similia*, non erano soggetti per lui. La sua natura mite lo trasportava verso le rappresentazioni che i suoi grandi maestri avevano svolto con tanta potenza. E nella *Pietà*, quadro d'altare fatto per commissione della marchesa Cassibile di Messina, egli si trovò nel suo elemento. Maria tiene il Cristo sul grembo, ma quasi che le sue ginocchia non riescano a reggerne il peso, la testa di Cristo sta penzoloni, e giù con essa ricadono la lunga chioma e le braccia esangui distese; e Maria con occhi aperti, ma senza forza nello sguardo, tocca

Digitized by Google

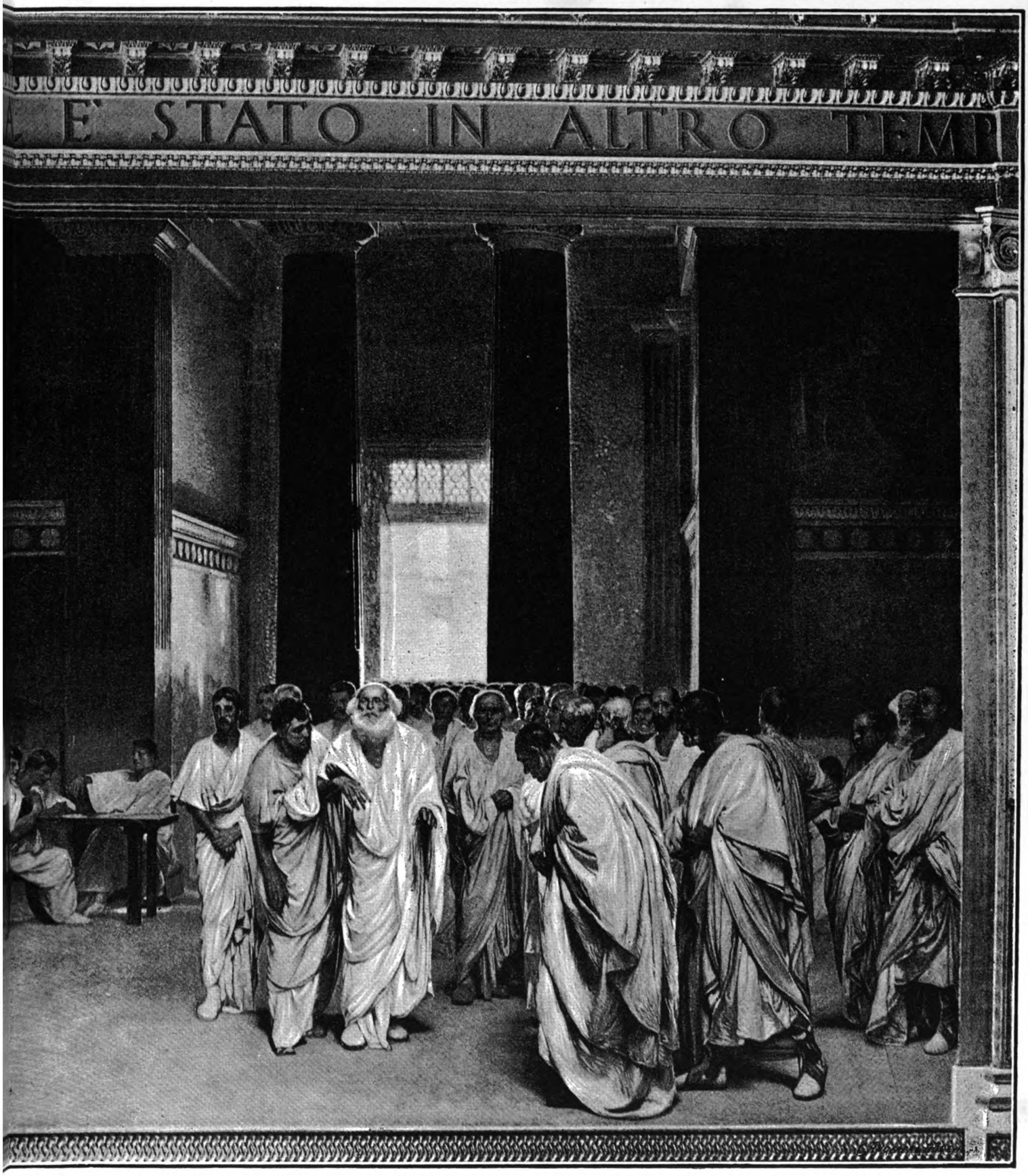
Digitized by Google



APPIO C

(AFFRESCO DI CESARE MACCA

Digitized by Google



FORZANI & C. TIPOGRAFI DEL SENATO ROMA.

CLAUDIO

RI NEL PALAZZO DEL SENATO)

Digitized by Google

Digitized by Google

con un braccio inerte il corpo del figlio, mentre abbandona l'altro lungo le spalle della Maddalena, che, ginocchioni, coi capelli disciolti, guarda a Cristo, e par che avvicini le labbra amorose alle labbra del morto. Sull'erta brulla montagna s'addensano le nubi.

La scena è degna d'un forte pittore che dall'antico apprese la semplicità e dallo studio dell'animo gli affetti umani. Svolgere il soggetto sacro senza dargli il carattere di quadro storico, ricorrere alla tradizione, sapendo che la novità non consiste nell'insolita composizione, ma nella intimità del sentimento: tale fu lo scopo del Maccari, e vi riuscì pienamente.

L'amore per la pittura storica, che il Mussini aveva inoculato al Maccari, non venne mai meno; cosicchè quando apparve a Torino, nel 1880, la sua *Deposizione di papa Silverio,* rivelò la sua forte costituzione di pittore che alla storia sa chiedere caratteri, alla natura il vero. Chi non ricorda il contrasto della bizantina pompa di Belisario con l'avvilito papa, il cui capo venerando pareva contornato da aureola per la luce che gli cadeva dietro, mentre la folla del clero curiosa, in tumulto si sospingeva, levando le teste a gara, sino al limitare della stanza fastosa? Il papa stava là, dritto nella stanza, quasi un Nazzareno in mostra alle turbe: pareva senza anima, senza forze per sollevare il capo e per muoversi, quasi fosse impacciato nel lungo manto semplice, disadorno che lo copriva; e la moglie di Belisario, Antonina, luccicante di perle, con le gambe cavalcioni, abbandonata sui cuscini orientali, derideva al misero; mentre Belisario, accanto a lei, guardava alla scena cupamente.

Il quadro, all'Esposizione di Torino, fu una nota alta, solenne, in mezzo ai tentativi, agli studietti, alle pitture di genere, alle quisquilie pittoriche. Era un'opera fortemente sentita, di forte e largo effetto, dove i particolari ricercati con pazienza di erudito, non venivano a menomare l'effetto generale. Felice la trovata d'insieme e della luce, che radendo le teste della folla agitata del di fuori, penetrava nella stanza, rischiarando la veneranda capigliatura bianca di papa Silverio (il quale proiettava la lunga ombra sui marmi del pavimento), e lasciando in una penombra, fra i tappeti, i ricami, gli ori, Belisario e la sua femmina.

Quel quadro ed altri pochi alla prima Esposizione di Torino fecero pensare a una nuova fioritura, a un rinascimento dell'arte fra noi. Il Maccari mantenne largamente le sue promesse. Quando nel 1881 fu bandito, dal Ministero della pubblica istruzione, il concorso per la pittura della sala gialla del Senato, entrò nella gara, dove artisti insigni gli contendevano la palma; e riuscì vincitore. Da allora cominciò il Maccari a raccogliere tutte le sue forze, a studiare con quella grande coscienza sua. Gli anni passarono, ed egli stava sempre là intento all'opera, coraggiosamente, virilmente; e quando nel 1888, verso la fine dell'anno, si videro gli affreschi meravigliosi, fu un coro di lodi, fu un inno di tutta Roma a lui che con sacrifici, con abnegazione, compì nobilmente una opera degna della nuova Italia.

L'Italia siede gloriosa, nel mezzo del soffitto, con lo scettro e la bandiera, e par che mediti la scritta del medaglione: SEI LIBERA . SII GRANDE. E fra gli scompartimenti stanno ornati bianchi e dorati, dove le aquile imperiali, come quelle già nel Foro Traiano, incorniciate da un serto, stendono le ali ampie fra i rami d'alloro; e le principali città italiane, raffigurate in bassorilievo, sembrano le Muse che facciano corona all'Italia. E in quattro riquadri, corti nei lati minori della sala, più lunghi ne' maggiori, sono espresse le allegorie delle arti e delle scienze. I forti fanciulli con arboscelli, con rame di mandorlo fiorito, di palme, coronati di rose, staccano le loro fresche carni sul marmo pario del fondo, sui tappeti a lobi e a fiorami del Rinascimento, tappeti verdi a fiorami d'oro. È una dolcezza, un'armonia di tinte, una gaiezza di composizioni, una vera festa creata dall'arte. E giù, nelle pareti, si spiegano alcune pagine della storia del Senato romano.

Appio Claudio, il venerando senatore, s'avanza verso l'ambasciatore di Pirro, che aspetta in piedi. Il nobile cieco è condotto nell'aula, ed alza il capo fieramente, come se i suoi occhi senza luci vedessero il legato del nemico di Roma. I senatori s'inchinano al suo passaggio; ma Appio Claudio, quasi che non ascolti il *salve* dei colleghi, si avanza, incerto nel passo, ma con fronte alta, sicura. E Attilio Regolo, nella grande parete, di faccia alle finestre, dritto sulla nave che lo deve ricondurre a Cartagine, senza un gesto, con le braccia distese lungo ai fianchi, imperterrito, guarda al popolo che si agita, alla sua famiglia che chiama e piange. Dietro a lui i Cartaginesi guardano biecamente, e a lui vicino, in una barca, alcuni parenti o amici si disperano, pregano, gridano;

Digitized by Google

ed egli sta immoto, romanamente. E il sole splende nel fondo, su quel mare di teste, rischiarando le mura di Roma. Nella terza parete laterale, Catilina, come reietto dai colleghi, sta nel suo scanno isolato, e si contorce alle parole di Cicerone. I senatori, secondo la loro natura, esprimono i sentimenti da cui sono animati: chi guarda ironicamente a Catilina, chi medita, chi discorre col compagno, chi sta in attento ascolto; e Cicerone, con gesto oratorio, apre le braccia, e lancia la sua fiera invettiva. Nelle pareti, ove s'aprono le finestre, stanno in due scene Curio Dentato, che rifiuta i doni de' Sanniti; e Papirio, a cui un Gallo, compreso da timore, sta per avvicinarsi: due scene in cui il Maccari, per ottenere effetto, fu vibrato di colore, e cercò forti contrasti di luce e d'ombre. In quella di Curio Dentato potente è la coloritura del Sannita, che offre ricurvo un vaso d'oro e tappeti: la faccia dell'offerente è rischiarata dai riflessi dell'oro e dai tappeti variopinti, mentre la luce striscia sul dorso di quest'uomo, e ne disegna l'occipite. Potentemente resa è pure la varietà dei toni del bianco nella scena dell'Appio Claudio: la benda bianca di Cinea, i manti bianchi, la barba bianca di Claudio, la bianca luce che entra dalla porta, e segna, e distacca i profili dei senatori affollati. Rimane incerto quasi se la pittura sia ad olio piuttostochè ad affresco, tanto è il giuoco delle tinte, la modellatura solida e piena, la ricerca sicura dell'effetto generale.

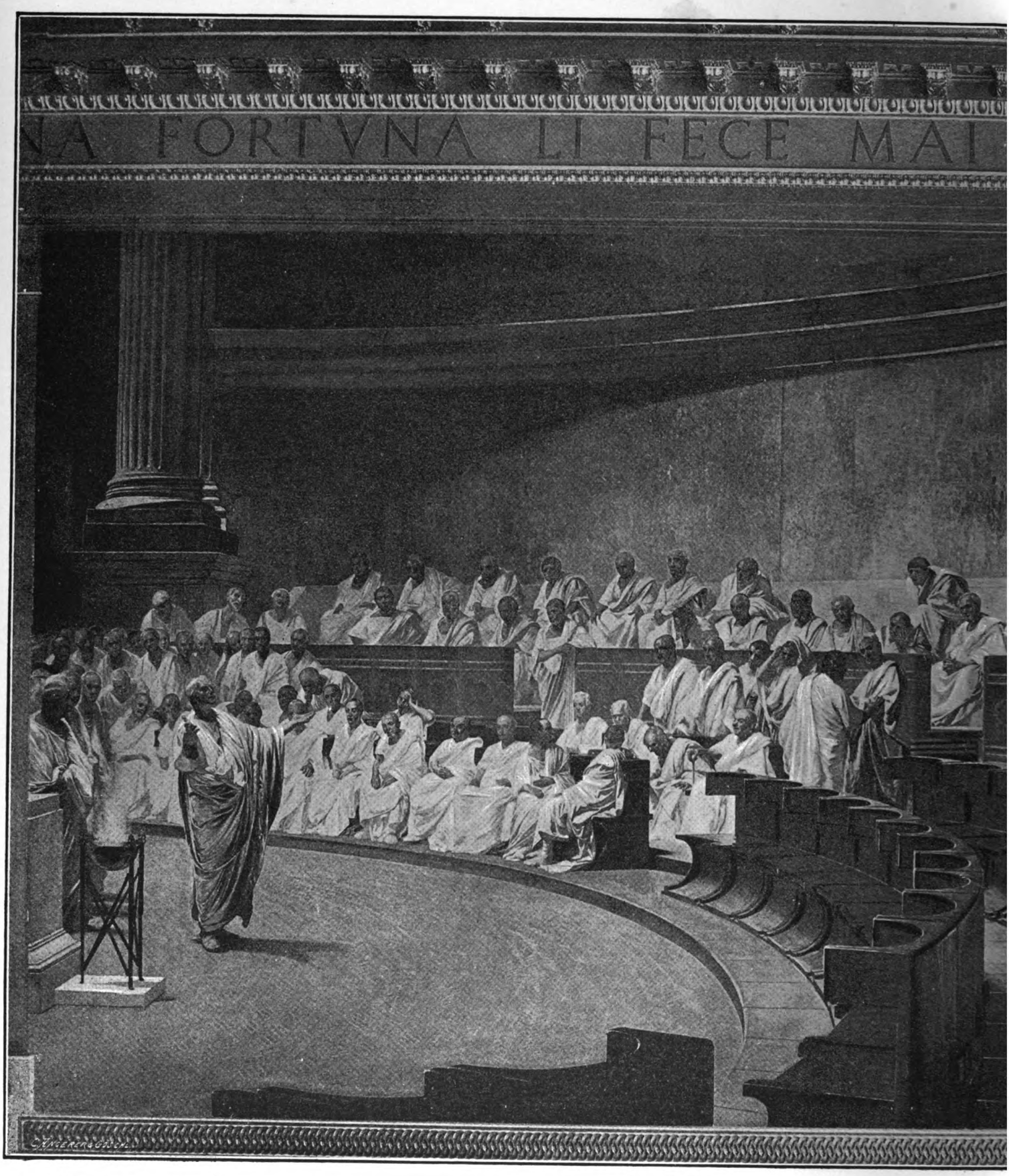
Per chi pensi come la pittura ad affresco non conceda pentimenti al pittore, e che a tratto a tratto, quasi a pezzi di mosaico, egli deve comporre le sue scene, conviene restar compresi dalla più alta meraviglia, innanzi a campi dipinti così vasti, con colore di tanta freschezza e con intonazione così rigorosa. Il Maccari, che aveva composto i suoi cartoni con infinita cura, aveva nell'occhio tutta la sua scena. Già nelle composizioni dei cartoni, egli non aveva variato di molto lo schizzo primitivo che presentò al concorso: soltanto, e fu gran bene, semplificò i contorni de' suoi quadri. Mentre negli abbozzi primitivi essi figuravano come tessuti in arazzo, ed erano orlati da ricami nel basso e limitati ai lati da fregi dorati su cui campeggiavano grandi figure di littori e di vessilliferi, nell'esecuzione invece il Maccari cercò ed ottenne contorni più semplici, sì che nulla disturba la solennità de' suoi quadri. Lungo il lavoro, sembra che un sentimento sempre più chiaro della serietà dell'effetto e de' mezzi per ottenerlo si facesse vivo nell'artista. E così, mentre le parole *sei libera, sii grande,* erano, nello schizzo primitivo, dipinte a cubitali caratteri nei quattro fregi della vôlta, in modo che i fanciulli allegorici divenivano come ornati calligrafici intrecciati a quelle parole, nell'esecuzione seppe l'artista tutto distribuire al suo posto, con fine gusto, ispirandosi al nostro grande Rinascimento, abbandonando ogni cosa che derivasse da esempi di tempi e di artisti barocchi. E pari ad un artista del Rinascimento, perchè nulla nell'opera sua venisse a menomare l'armonia divisata e voluta, il Maccari modellò, dorò figure e ornati, condusse cornici, vegliò all'esecuzione del più lieve lavoro. E così l'opera sua appare come uscita di getto dalla sua mente, e non manifesta, come tanti lavori moderni, il contrasto, la guerra che le arti, con poca fraternità, si fanno tra loro, quando sono esercitate da mani differenti, mosse da sentimenti diversi in un'opera stessa.

Se il Maccari, come coloritore, si rivela grande in quest'opera, non meno grande appare nello studio e nella riproduzione dei caratteri. Nella scena di Catilina, pare che egli abbia dato vita ai busti marmorei dei senatori romani che si veggono in lunghe file ne' musei. Certo, il Maccari ha dovuto studiare, insieme con gli antichi marmi, il popolo romano nelle sue forme etnografiche più caratteristiche e forti: spoglio da ogni concetto accademico, egli ha riprodotto uomini, non tipi ideali di forza e di magnanimità. Quando si rievochino i freddi materiali romani dell'êra napoleonica, e giù giù i bollenti Achilli del periodo romantico fino a noi, troviamo il Maccari accostarsi alla verità e tradurre modernamente la storia, rintracciando nel popolo romano ciò che Alma Tadema ne' suoi Sassoni non ritrova. Quando poi si pensi che oggi nel quadro romano, secondo la moda, si ricerca più la magna solennità del loco che i fasti del popolo; più la ricostruzione archeologica di un vetusto monumento in rovina che il dominatore del mondo, ci rallegriamo davvero che oggi il Maccari abbia dimostrato che non deve esser perduto di vista l'essenziale dall'arte.

Nella distribuzione delle figure, la scena dell'Appio Claudio, come quella che presenta le figure, quasi tutte nel dinanzi del quadro, nel primo piano (forma questa all'affresco più conveniente) è felice e tale da lasciare nell'animo dello spettatore la più profonda impressione. Stipata riesce invece la composizione di Attilio Regolo, e ciò perchè le due porte che s'aprono, a destra e a sinistra della parete

Digitized by Google

Digitized by Google

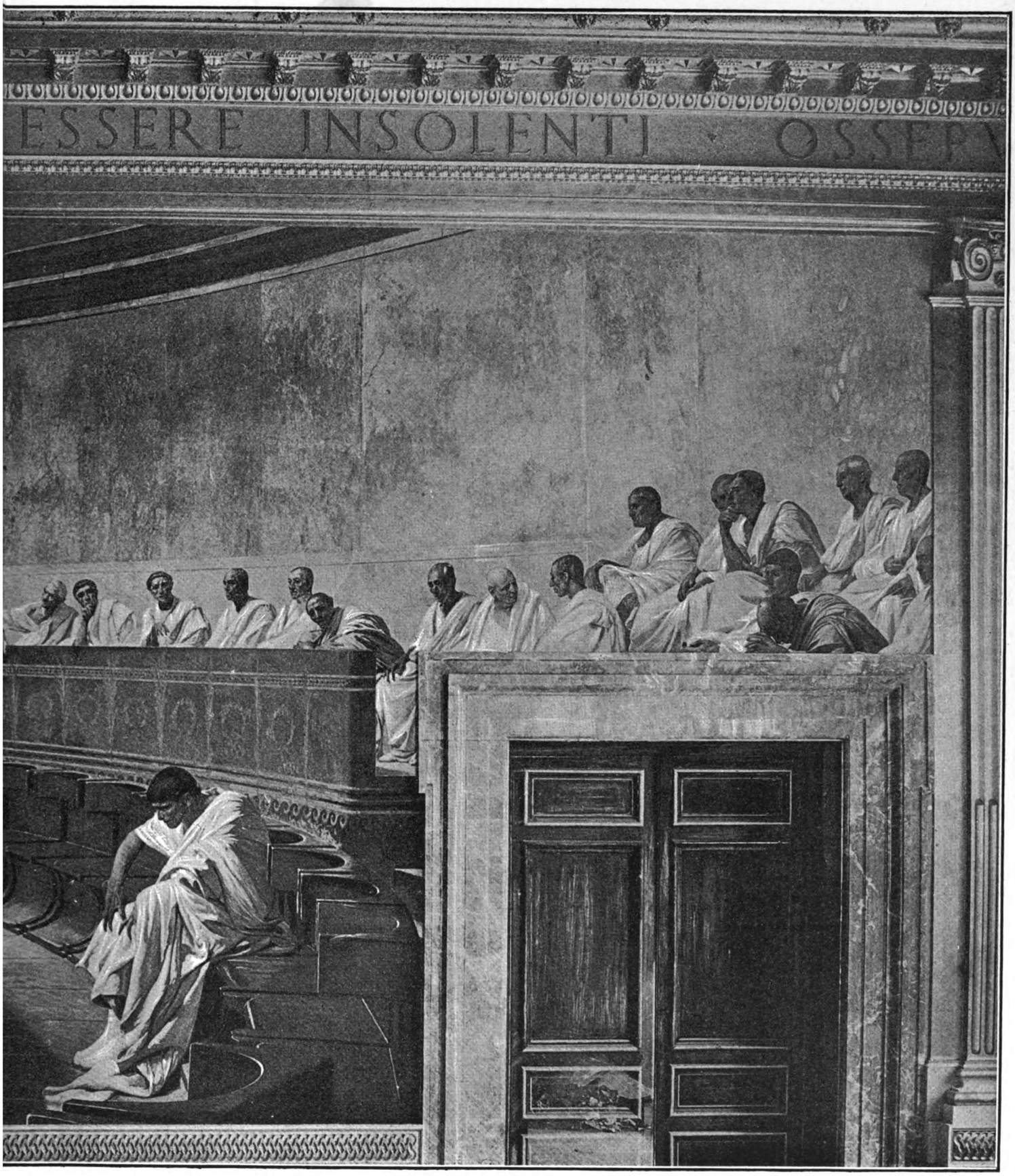


ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

CICERONE E

(AFFRESCO DI CESARE MACCAF

Digitized by Google



FORZANI & C. TIPOGRAFI DEL SENATO. ROMA.

CATILINA

NEL PALAZZO DEL SENATO)

Digitized by Google

Digitized by Google

stessa, tolsero campo all'artista di lasciare riposo all'occhio dell'osservatore. Ben trovata anche per la varietà de' gruppi è la scena di Catilina; e qui il pittore seppe trarre suo pro, ingegnosamente, sin dalla porta che si schiude in quella parete, facendo chinare la testa di un senatore sulle mani, si che la cornice della porta par che sia la cornice superiore dello scanno.

Come espressione totale delle scene, potrebbesi osservare in alcuna la mancanza di effetto drammatico: così il movimento d'ira di Catilina non ha la sua corrispondenza co' Senatori, calmi in un momento in cui si attentava alla vita della Repubblica. Ma forse il Maccari ebbe timore di cadere a rappresentare uomini eccitabili e nervosi: egli volle rappresentare Romani. Qui sta l'idealità da lui cercata con persistenza, quella del Romano imperterrito, pronto sempre, dominatore delle sue passioni. E a cercare quest'idealità, il Maccari dovette essere sospinto dal bisogno, fortemente sentito, di sopprimere ogni posa, ogni convenzione, ogni accademica tradizione nel rappresentare quei Padri della Patria che, come ben si esprime il Macchiavelli, col motto che il Maccari volle scritto nella sala: NESSVNA CATTIVA SORTE LI FECE MAI DIVENTARE ABIETTI E NESSVNA BVONA FORTVNA LI FECE MAI ESSERE INSOLENTI.

Questa è l'opera che il Maccari ha dato all'Italia, dopo sei anni di lavoro, interrotto soltanto negli estati del 1886, 1887 e 1888, in cui il pittore si recò a colorire insieme con Aldi e Cassioli, tanto la sala monumentale da Siena dedicata a Re Vittorio, ove rappresentò, in una parete, il trasporto della salma del gran Re al Pantheon, e in un'altra il Plebiscito delle province romane; come pure la cappella Franci, a Siena stessa, ove pinse la figura della Fede, e in una lunetta la Vergine col bambino e due committenti in atto di preghiera.

Ma già ad altra grand'opera si accinge il Maccari, alla decorazione della cupola della basilica Loretana. L'artista che ora trae le sue più felici ispirazioni dal Rinascimento, e sente quanta sovrana poesia voli fra gli angioli della cupoletta che Melozzo da Forlì dipingeva per quella stessa basilica, saprà uscire dalla nuova prova con grande onore suo, dell'arte e dell'Italia.

A. VENTURI

Digitized by Google

UNA NUOVA INCISIONE IN RAME

DEL MAESTRO ALLE BANDERUOLE IN RAVENNA

DURANTE un viaggio intrapreso nell'Italia superiore per studiare le più antiche incisioni in rame tedesche, il signor Corrado Ricci di Bologna richiamò la mia attenzione sopra una quantità di carte del quattrocento, recentemente rinvenute nei manoscritti della biblioteca Classense di Ravenna e che fino allora non erano cadute sott'occhio a nessun intelligente della materia. Partii dunque il giorno dopo per la città di Teodorico, e mi trovai tosto, traversando il quieto chiostro, nelle alte, solenni sale dell'antica biblioteca, dove il cortese bibliotecario dottore Bernicoli mi condusse in una sala le cui finestre offrivano una splendida vista sui tetti e le torri della città, e che conteneva un piccolo museo, non ancora ordinato, di rilievi in avorio, medaglioni, ricami, maioliche, lavori di smalto, bronzi, ecc., ecc. Quivi erano anche esposti in vetrine i monumenti dell'arte antica della stampa staccati dai manoscritti della biblioteca. Uno sguardo fugace mi persuase tosto che si trattava generalmente di incisioni italiane in legno del secolo XV di ineguale valore artistico, in parte insignificante. Ben presto, però, una figura di Madonna collocata in prossimità della finestra fermò la mia attenzione, ed io tosto riconobbi in quella un'incisione in rame fino allora sconosciuta del mio vecchio amico della Bassa Germania, il Maestro alle Banderuole.[1] E qui torna acconcia la descrizione del pregevole foglio, una riproduzione del quale è unita a quest'articolo.

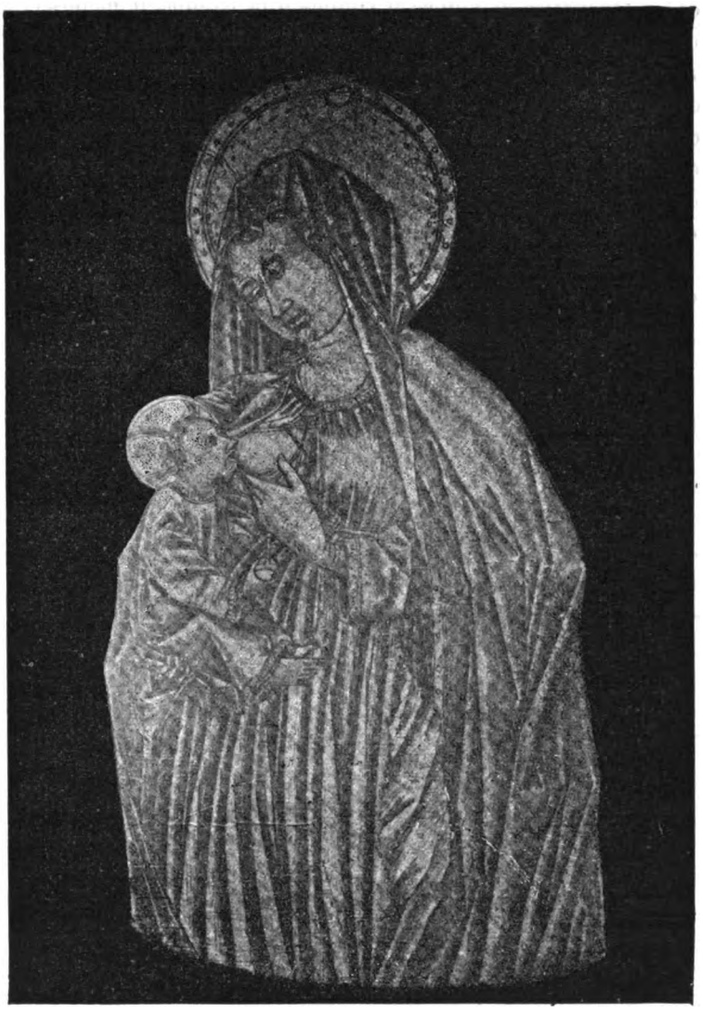
La Vergine Santa, piegata verso il lato sinistro, regge sul braccio destro il bambino Gesù, vestito di una lunga camicia, e gli porge con la mano sinistra la mammella destra. Il Bambino tiene nella destra un piccolo globo terrestre sormontato dalla croce, ed appoggia la sinistra sulla spalla della madre.

Il vestito della Madonna, fornito di cintura, è allacciato sul davanti, ed ornato all'orlo del colletto con la stessa mostreggiatura di quello del Bambino. Una raggiera circonda la figura della Madonna fino ai ginocchi, un'aureola con quadruplice orlo e piccoli cerchi il suo capo. L'aureola del Bambino ha un orlo doppio e contiene la croce. Al di sopra, a sinistra e a destra dell'aureola di Maria, si scorge quasi all'altezza della testa uno scritto illeggibile. Sul lato sinistro si decifra però il nome: maîa . 243 : 178 mm. grandezza del foglio.

[1] Confronta lo scritto dell'autore: *Il Maestro alle Banderuole*. Dresda, 1886.

Digitized by Google

L'incisione è ritagliata ovalmente, risparmiate però le linee di scrittura sopra menzionate, ed incollata su altra carta, il cui fondo, come in molte delle incisioni in legno provenienti dagli stessi volumi scritti, è tinto in nero. Il nero cuopre anche le parole incise, di modo che esse sono assolutamente indecifrabili. Disgraziatamente anche non potei vedere il foglio che fra due lastre di



vetro. Probabilmente, in origine, la Madonna era rappresentata per intiero (ora è soltanto una mezza figura), poichè un buco nella carta sotto il braccio sinistro è rattoppato con un pezzo della parte inferiore del vestito tolto dalla medesima incisione.

Considerato che l'operosità del Maestro alle Banderuole si estrinsecò esclusivamente nelle copie, non sorge naturalmente alcun dubbio che anche qui non abbiamo a che fare con una composizione non originale dell'incisore; e sono precisamente di opinione che la Madonna sia copiata da una figura italiana, come lo dimostra anche la lunga camicia del Bambino, il modo di allacciamento della veste di Maria, l'atteggiamento e i tipi. Che il Maestro alle Banderuole debba ripetutamente essersi valso di figure italiane, cercai già di provarlo nella mia monografia (p. 20). Sotto questo rapporto, egli occupa una posizione isolata fra tutti i suoi contemporanei in Germania, le incisioni dei quali servivano al contrario sovente di modello agli incisori in rame italiani del quattrocento, a causa dei loro pregi tecnici. Forse appunto in questo modo si spiega il fatto che le

Digitized by Google

incisioni in rame del Maestro alle Banderuole, come lo prova l'esempio della Classense di Ravenna e le 4 figure dello stesso incisore tedesco nel codice 1052 della Riccardiana in Firenze, [1] passassero le Alpi, e, malgrado le loro tenuissime qualità artistiche, trovassero compratori fra Italiani, sotto questo rapporto poco intelligenti e pretenziosi.

Per tornare alla nostra incisione, noterò ancora che dessa si trovava in un manoscritto del secolo XV: *Consilia et Allegaciones Diversarum iuris consultarum* (138, 6, A I-IV e B I-II). Disgraziatamente però si dimenticò di notare il volume e la pagina. Il manoscritto era in generale ricchissimo d'incunaboli dell'arte della stampa, per lo più incisioni in legno italiane, le quali furono per la massima parte staccate, e, come ho detto di sopra, esposte negli scaffali della sala fra due lastre di vetro. Alcune carte, che non era possibile togliere senza ledere il manoscritto, vi si trovano tuttora attaccate, come p. e. sul davanti del vol. I un bastimento, frammento di una incisione in rame italiana, e nel vol. II diverse incisioni in legno italiane e tre impressioni tedesche:

a) S. Rocco. Grandissima figura cesellata;

b) Martirio del fanciullo Simone. Incisione in legno a semplice contorno;

c) La S. Cena. Grande incisione in legno.

Intorno alle carte esposte, che sono circa 30, il cui fondo, come nella Madonna del Maestro alle Banderuole, è per lo più colorato in nero, le mie notizie sono, in causa del tempo limitato del mio soggiorno in Ravenna, così vaghe e incomplete che io mi asterrei qui dal pubblicarle, se non mi sembrasse desiderabile di dare agli amatori dell'antica incisione in legno italiana per lo meno un breve elenco di tante figure fin qui sconosciute, che per la massima parte potrebbero bene essere uniche, e meritare, come sarebbe desiderabile, l'interessamento delle persone esperte nella materia.

Di origine italiana sono le incisioni in legno seguenti:

1. S. Domenico — 2. La nascita di Cristo — 3. Due Santi che si salutano benedetti da un angelo — 4. S. Giovan Battista (figura di una speciale bellezza) — 5. S. Iosasa (?) — 6. S. Barbara — 7. Un S. vescovo e S. Caterina — 8. S. Martino — 9. Uno scheletro — 10. S. Girolamo — 11. S. Triphfon — 12. S. Giuseppe con un turribolo — 13. Ss. Sebastiano, Rocco, Chiara e Giusto — 14. S. Giuliano — 15. S. Lorenzo con la graticola — 16. Padre Eterno sul trono, venerato da frati e da monache — 17. S. Stefano — 18. S. Domenico (?) con una chiesa — 19. S. Bartolomeo con la sua pelle cavata — 20. S. Martinella — 21. S. Sebastiano, un altro Santo, S. Domenico e S. Rocco — 22. S. Niccola — 23. S. Francesco — 24. S. Antonio da Padova (di una bellezza straordinaria).

Queste 24 stampe sono tutte di grande formato. Si noti inoltre: (25) Un prelato, frammento di un'incisione italiana di epoca relativamente posteriore, che deve essere stato indicato con carattere a mano per *S. Violino,* e (26) Il Padre Eterno in atto di benedire, incisione in rame italiana di data più remota. Finalmente due incisioni in legno tedesche: (27) S. Caterina che sta sull'imperatore Massenzio sconfitto, e (28) Il Giudizio finale, graffito bruno pallido del 1460 circa.

Nel frattempo il dottor Riccardo Muther di Monaco ha avuto la bontà di pubblicare le due più belle incisioni in legno italiane sopra citate: S. Giovan Battista (n. 4) e S. Antonio da Padova (n. 24) nella III dispensa dei *Capilavori d'incisione in legno di 4 secoli,* tav. 35 e 36, editi da lui e da Giorgio Hirth, di modo che i colleghi competenti possono farsi un'idea approssimativa dello stile delle incisioni in legno di Ravenna.

MAX LEHRS

[1] Confronta lo scritto dell'autore, p. 15.

Digitized by Google

GLI ALLIEVI DI RAFFAELLO

DURANTE IL PONTIFICATO DI CLEMENTE VII

COSSE dalla morte di Raffaello la scuola romana e l'Italia, quella perchè priva del suo capo, questa del suo più grande pittore, non poteva fare a meno di disperdersi la colonia, o meglio dovrei dire, la famiglia raccolta intorno a lui e legata dai vincoli dell'affezione più ancora che da quelli delle comuni aspirazioni artistiche. Il partito nemico, ispirato da Michelangelo e diretto ufficialmente da Sebastiano del Piombo, si credette sicuro del trionfo e non si astenne dal manifestare una gioia, che oltre ad essere sconveniente, era per di più prematura.

Infatti oggi si sa, grazie specialmente alle ingegnose deduzioni di Antonio Springer,[1] con quale ostinazione Leone X resistè alle premure dei partiti e difese gli eredi intellettuali di Raffaello.

Io mi propongo, in questo breve saggio, di mostrare, con l'aiuto di alcuni documenti inediti, ciò che avvenne durante il pontificato di un altro Medici, Clemente VII, degli ultimi avanzi della falange che Raffaello aveva raccolta sotto la sua bandiera. Si sapeva già, per la testimonianza del Vasari, con quanto zelo questi *luogotenenti di Alessandro* difesero la memoria del loro capo venerato; il Rosso, che si era permesso di vilipenderlo, fu minacciato di morte e obbligato a nascondersi.[2] I documenti di cui più oltre si troverà l'analisi, aggiungono delle particolarità non prive di interesse, a quanto credo, sulla sorte di parecchi allievi del maestro. Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni continuarono durante tutto l'anno 1524 a lavorare nella sala di Costantino (sala dei Pontefici, così chiamata a causa dei papi che vi sono rappresentati). Essi riceverono per questo titolo dei versamenti di 50 ducati in media al mese: « 1524, febbraio: duc. 50 d'oro di Camera. pagati a Julio et Giovan Franc° pictori a buon conto per dipingnere la sala delli Pontefici ». Il 9 marzo, l'8 aprile, il 20 maggio, il 7 luglio, il 4 agosto, l'11 ottobre, ecc., sono fatti loro pagamenti analoghi; sotto quest'ultima data il Penni riceve i 50 ducati per sè solo, mentre che M. Baldassarre da Pescia ne riscuote altrettanti per conto di Giulio Romano.[3] L'ultimo versamento ebbe luogo il 3 luglio 1525.

« 1525, 2 marzo. D. cento d° di Cam. pagati a m. Baldassarre da Pescia per Julio pictore e d. 50 pagati a Giovan Franc° pictore, e sono acconto della pictura della sala de' Pontefici

[1] *Raffael und Michelangelo*, 2ª edizione, t. II.

[2] « Per la sua mala lingua, essendo lui in Roma, gli aveva detto tanto male dell'opere di Raffaello da Urbino, che i discepoli suoi lo volevano ammazzare ad ogni modo; da questo lo campai guardandolo di e notte con grandissime fatiche ». BENVENUTO CELLINI, *Vita*, ediz. Tassi, t. I, pp. 433-434.

[3] Firenze, n. 327, ff. 3, 16, 17, 19, 21, 32 v.

Digitized by Google

fino a q° di, hanno havuto d. 600 e restono havere d. 400 » (Archivio di Stato di Firenze, n. 327, fol. 23). [1]

« 5 aprile D. cento d° di camera, che d. 50 pagati a M. Baldassarre da Pescia per Julio pictore e d. cinquanta pagati a Giovan Franc. pictore e sono per uno accordo facto con loro. M. Jac° Salviati di d. 1000 d° di cam. da pagare loro ogni mese, d. 100 che la p^a paga comincio d'ottobre proximo passato e sono per conto della pittura della sala de Pontefici, e fino a q° giorno hanno havuto d. 700 e restono havere ancora d. 300 » (fol. 25).

« 3 luglio, (ai medesimi, 1000 d.) per l'ultima pagha e ogni loro resto di d. mille d° dic. paghati loro per conto della pictura della sala de Pontefici, quali d. mille si sono pagati loro a d. cento il mese e la p^a pagha comincio d'octobre proximo passato » (fol. 31).

Un « Johannes Franciscus pictor », evidentemente il Penni (soprannominato il Fattore), riceve, il 25 dicembre 1523, 50 ducati « pro pictura palci aulae consistorialis », e il 15 marzo 1524, 80 ducati per dipingere le bandiere della guardia svizzera e dei balestrieri; « duc. octuaginta auri de camera .... pro pictura banderiarum Helvetiorum et balestrariorum custodie palatii ».[2]

Forse è del pari al Penni che si riferisce il documento seguente: « 1534, 26 febbraio. Pro pictura et utraque ex parte deauratura dictorum pennonum (vexillis seu pennonibus magnis ad ornamentum tubarum equitum levis armature custodie S. S^tis pro accessu Massiliam versus de sue Beatitudinis ordine appositis) magistro Joanni Florentino pictori et coloribus .... duc. 24 » (*Mandati*, 1531-1534, A, fol. 114).

Di tutti gli allievi di Raffaello, quegli che meglio seppe mantenersi nel favore di Clemente VII fu il dolce ed elegante Giovan da Udine. Lo si trova occupato regolarmente, dal 1524 al 1534, ora a dorare dei quadri, ora a dipingere delle fasce o degli stendardi.

Alcuni estratti basteranno per caratterizzare questi lavori.

1525, 10 maggio. A mastro Giovan da Udine a bon conto per fare dorare il quadro di Nostra Donna (T. S. 1523-1527, fol. 74). — 1526, 26 luglio. 374 ducati d'oro della Camera per la pittura di 17 bandiere o stendardi destinati ad Andrea Doria, capitano delle galere del papa. — 1528, 16 dicembre. 20 d. a conto sul prezzo di un baldacchino che dipinge per il papa. — 1529, 14 agosto. 5 ducati per « uno pome dorato fatto per lo sparviere di velo di seta e d'oro ». — 1530-1531. 300 ducati per sette « vexilla » dipinti per il forte Sant'Angelo. Nel 1531-1532 nuovi stendardi dipinti per la flotta comandata da Antonio Doria. — 1534, 26 febbraio. Pittura e doratura di quattro « vexilla seu penones » (oggi diciamo fiamme) destinate ai trombettieri della cavalleria leggiera della guardia pontificia; queste fiamme, dipinte da ambedue i lati, avevano figurato al famoso convegno di Marsiglia (« pro accessu Massiliam versus »).

Il restauro del mosaico dell'abside di San Pietro fu parimente uno di quei lavori relativamente secondari affidati all'attivo ed ingegnoso cittadino d'Udine: 1531, 15 aprile: « A maestro Giovanni da Udine per acconciatura del musaico di San Pietro duc. 25 ». — 7 giugno: « Duc. 10 di camera a M^ro Gio. da Udine per più stelle di bronzo per il musaicho ». — 1524, 28 settembre. Duc. centum nonaginta auri de Cam.^a de mandato... magro Joanni de Utina pictori pro diversis laboreriis factis ad usum S. D. N. » (arch. secr. Vat. *Intr. et Ex. C. A.*, 1523-1524, fol. 201 v).

1526, 26 luglio: « A m° Giovanni da Udine d. 374 d'oro di ch. per la pittura di 17 bandiere overo stendardi delle quali 9 di tela 6 di tersanello (?) e 2 di domascho, le quali sono tute fatte per el m^co m. Andrea Doria chapitano delle ghalere di Nostro S^re » (Firenze, archivio di Santa Maria Novella, 331, fol. 6 v. Registri segnalati dal Milanesi).

1528, 16 dicembre: « M^ro Giovanni da Udine pictore per conto d'uno baldachino che depignie per la S^tà di nostro S^re de dare addi 16 di dicembre d. venti d° di Ca... per tanti pagatoli a buon conto sopra la pictura di dicto baldachino » (Firenze, n. 329, fol. 11).

1529, 14 agosto: « D. 5 a M^ro Giovan da Udine... quali se li sono pagati per chosto d'uno pome dorato fatto per lo sparviere di velo di seta e d'oro » (ibid. fol. 25).

1529, 14 agosto: « Magro Joanni d'Udino pictori in loco Bartholomei de Pistorio castri S. Angeli

[1] Documento segnalato da R. G. MILANESI, *Vasari*, t. IV, p. 645, t. V, p. 529.
[2] Archivio segreto Vaticano, f. 1523-1524, ff. 143, 160 v.

Digitized by Google

de Urbe provisori pro expensis factis per eum in dicto castro ducatos sex solidos 17 auri de Cam^a de Juliis X pro quolibet ducato » (M. 1529–1531, ff. 34 v e 35). — 1529, 13 settembre: « Eid. commissario ad transmittendas munitiones artellarie d. 197, s. x + d. 25 » (fol. 38).

1530, 20 dicembre: « Solvi faciatis Magistro Jo. de Udine pictori ducatos quinquaginta auri ad bonum computum vexillorum Castri Arcis Sancti Angeli de Urbe... » (M. 1530–1534, fol. 28 v).

1531, 21 aprile: « ... Magistro Johanni de Utino florenos centum quinquaginta de juliis x pro floreno, pro residuo trecentorum quinquaginta florenorum similium occasione eius mercedis picture septem vexillorum castri Sancti Angeli videlicet sex quadrorum et gagliardi » (M. 1530–34, fol. 42).

12 settembre: « ... Magistro Johanni de Udino pictori ducatos 25 auri de camera de Juliis x pro quolibet ducato ad bonum computum mercedis sibi debite pro pictura vexillorum seu in (*sic*) banderiarum ad usum triremium D. Antonij de Auria Capitanei Sanctissimi Domini Nostri et Camere Apostolice ad custodiam maris Tirrhei conductj fabricandarum » (M. 1531–1534, fol. 97).

10 settembre: altri 25 fior. (fol. 97 v).

« 5 Decembre. ... Magistro Johanni de Udino pictori ducatos viginti quinque auri de Camera de juliis decem pro quolibet ducato ad bonum computum mercedis sibi debite pro pictura vexillorum seu banderiarum ad usum triremium D. Antonij de Auria Capitanei Sanctissimi Domini Nostri et Camere Apostolice ad custodiam maris Tirrhenj conducti fabrican... » (M. 1531–1534, A, fol. 98).

« 1532, 2 Mai. ... Magistro Johanni de Udino pictori ducatos septuaginta auri de Julijs x pro quolibet ducato pro residuo ducatorum centum quatraginta quinque similium ei debitorum pro pictura sex vexillorum seu banderarum cum insignijs Sanctissimi Domini nostri ad usum Triremium capitanei sue sanctitatis ad custodiam maris Tirrheni conducti trium videlicet de terzanello longitudinis sexdecim latitudinis vero undecim palmorum ad rationem 40 ducatorum pro qualibet et aliorum trium de seta eiusdem magnitudinis ad rationem VIIJ ducatorum et unius tertij alterius ducati similium pro qualibet » (M. 1531–1534, A, fol. 97 v).

La oscurità che circondava il confidente degli amori di Raffaello e della pretesa Fornarina tende ogni dì più a dissiparsi. Oggi sappiamo che questo personaggio si chiamava Baverio Carroccio, che era nativo di Parma e che era pittore. [1] Un documento nuovo, dei più importanti a parer · ·o, ci fa sapere che fu esso che dorò la cornice di un quadro, regalato da Clemente VII, nel 1524, alla chiesa di San Pietro in Montorio, cioè con tutta probabilità la *Trasfigurazione* dipinta dal suo maestro Raffaello, la cornice del quale era stata intagliata da Giovanni Basili (Vasari, t. V, p. 571).

Questa questione di doratura occupa un gran posto nella storia della lotta suprema fra il Sanzio e Sebastiano del Piombo. In una lettera diretta da Sebastiano a Michel Angelo, il 2 luglio 1518, il pittore veneziano prega il suo corrispondente di decidere Domenico Buoninsegni a far dorare il quadro a Roma, e ad affidargli la cura di sorvegliare questa operazione; egli si vanta di far toccare con mano al cardinale le malversazioni di Raffaello che accusa di rubare almeno tre ducati al giorno, sia sulle giornate degli operai, sia sulla doratura. [2]

Ora il documento, di cui si leggerà il testo più oltre, tende a provare che, contrariamente al desiderio di Sebastiano, la *Trasfigurazione* fu dorata dal Baviera, cioè da uno dei più cari collaboratori di Raffaello.

Aggiungerò che risulta dai documenti che ho pubblicato alcuni anni sono, [3] che Giulio Romano soltanto il 4 aprile 1526 ricevè il saldo del prezzo della *Trasfigurazione* (655 ducati in tutto) che aveva finito di dipingere dopo la morte del suo maestro.

Ecco, senza andare più in là, il documento relativo a Baviera.

1524, 18 settembre: « Ducatos ducentos quindecim auri de cam^a sol. v... mag^ro Baverio pictori pro pictura cujusdam tabule quam S. D. N. donavit ecclesie S.^ti Petri Montorii, que est deaurata

[1] Vedi BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma*, p. 24, e il mio *Raffaello*, 2^a edizione, pp. 665, 666.

[2] *Raffaello*, p. 647.

[3] *Raffaello*, p. 578.

Digitized by Google

in totum per manus dicti Baveri » (fol. 215, 5, arch. secr. Vat. *Intr. et Ex. C. d.* 1523–1524, fol. 198 v.).

Al contrario, nei conti che io ebbi occasione di esaminare, Sebastiano del Piombo non comparisce che rare volte, probabilmente perchè il suo stipendio come piombatore pontificio gli teneva luogo d'onorario. Nel 1525 (vedi s. 1524), il 20 gennaio, i suoi garzoni ricevono una mancia di 4 ducati per aver portato « le due tavole » che pur troppo non ci vien detto quali sieno state. [1]

Terminerò questi cenni con alcuni documenti su pittori poco conosciuti, impiegati da Clemente VII.

« Andreas Venetus pictor » già menzionato nel 1519 come addetto al servizio di Leone X, [2] figura dal 1524 al 1527 nei registri della tesoreria pontificale, a ragione di 24 ducati di pensione all'anno. Dipinge nel 1524 parecchie bandiere (« banderiae ») per le quali riceve 54 fiorini; due altre, una quadra e una lunga, destinate al conte Guido Rangoni, gli sono pagate, nel 1526, 189 fiorini (dei quali 85 per la pittura propriamente detta).

1524, 12 maggio: « Duc. quinquaginta quattuor auri de Camera... Andree Veneto pictori pro pictura quarumdam banderiarum » (arch. secr. Vatic. *Intr. et Ex. C.* 1523–1524, fol. 173). [3]

1527, 31 gennaio: « 24 d. a m° Andrea pictore per mancia » (Firenze, Archivio di Stato, *Santa Maria Novella*, n.° 327, fol. 75).

1524, 31 gennaio: « D. 24 d° di Cam. pagati a mastro Andrea Venitiano depintore, sono per sua provisione del presente anno MDXXIIII d. 24 » (vol. 327, fol. 2).

1526, 17 agosto: « M° Andrea depintore d. 189... che d. 85 per la pittura di due bandiere, 1ª quadra e 1 lunga pel conte Ghuido Ranghoni e d. 104 per taffetta e frangie e fattura » (volume 331, fol. 7).

1527, 4 febbraio: « Pro m° Andrea pictori stratarum [4] burgi S^ti^ Petri prefecto, mandatur Antonio de Ubertinis flo[rentino] et sociis pecuniarum stratarum urbis depositariis ut ei solvant duc. de dictis pecuniis duc. quatuor auri largos pro ejus provisione mensis januarii proxime preteriti » (*Mand.* 1527, A, fol. 193, etc., fol. 242 e *Mand.* 1517, fol. 189).

« Jacobus Moronus pictor » dipinse, nel 1524, 36 sgabelli destinati al papa per la somma di fiorini 18, 10. Questo artista è l'identica persona del pittore Giacomo di Lorenzo, che ricevè, il 26 maggio 1526, 39 ducati, 10 bolognesi, per la doratura e il prezzo del faldisterio della cappella del papa e per la pittura della « chassetta » sostenente il detto faldistoro? [5] Questione rimessa all'esame degli eruditi romani.

1524, 23 giugno: « Duc. decem et octo sol. x auri de Cam..... Jacobo Morono pictori pro 36 scabellis depictis ad usum S. D. N. » (arch. secr. Vat. *Intr. et Exit. Cam.*, 1523–1524, fol. 182).

Nel 1531 un pagamento di 15 fiorini, 90 bolognesi è fatto « magistro Jo[hanni] Simoni » di Verona, per aver dipinto 24 sgabelli destinati al concistoro. Questo artista è conosciuto per la menzione fatta dal Bertolotti di un pagamento effettuato in sue mani nel 1519. [6]

1531, 14 aprile: «... Magistro Jo. Simoni de Verona pictori florenos quindecim et bol. nonaginta ad rationem x juliorum pro quolibet floreno pro ejus mercede picturae XXIIIJ scabellorum, videlicet 15 pro camera Sanctissimi Domini nostri papae ad rationem 7 juliorum et VIIII pro concistorio ad rationem VI juliorum pro quolibet.... » (*Mandati* 1530–1534, fol. 40).

E. MÜNTZ

[1] Vedi A. BERTOLOTTI, *Artisti veneti in Roma*, p. 17.

[2] ZALM, *Notizie artistiche tratte dall'archivio segreto Vaticano* (estratto dall'*Archivio storico italiano*, 1867, p. 24.).

[3] A. BERTOLOTTI, *Artisti veneti in Roma*, p. 16. « Un mag° Andrea venetiano habitat in casa propria a S. Andrea de Capo de le Case » (ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*, p. 16).

[4] Alias: « Stratarum burgi Sancti Petri purgator » (fol. 245).

[5] Firenze, Archivio di Stato, *Fondi di Santa Maria Novella*, n. 331, fol. 1 v.

[6] *Artisti veneti in Roma*, p. 16.

Digitized by Google

NUOVI DOCUMENTI

DOCUMENTI INEDITI SULLA BASILICA LORETANA

(Continuazione e fine, V. fascicolo precedente)

LVII.

1498 ottobre 18.

ARCHIVIO COMUNALE DI RECANATI, *Racanatensia Decreta et Reformationes anni 1498*, cc. 88ᵇ e 89ᵃ.

Il Consiglio comunale di Recanati concede ai fattori della fabbrica di Santa Maria di Loreto una quantità di legna grossa per coprire la santa cappella e difenderla da danni che potrebbero esserle fatti durante il compimento della cupola.

xviij Octobris 1498.

Consilio M. D. P. Antianorum et ccᵒʳᵘᵐ Lvj (*sic*) Comunis et hominum Ciuitatis Rechaneti fuit propositum:

Primo. Super licentia et concessione petita per factores Fabrice S. Mᵉ de loreto de lignis grossis de sylua Communis pro coperienda Cappella [1] ne ledatur a Cuppula perficienda.

. . . . . .

Super quibus habito Consilio Barth. Ser luce, Ser Iohannis Francisci, Ser Thome, et Antonij ac Ser Antonij fuit conclusum:

Super prima. Quod concedantur pro dicto usu tantum, et defensione Cappelle Virginis lignj apti et necessarij non excedendo Summam XLᵗᵃ. Addito quod D. P. faciant videre prius de Iam concessis et Incisis alias pro dicta Causa: Si quj extant: Et si erunt, tunc dentur tantum minus.

Et nihilominus Incidendi de nouo non possint nisi cum presentia deputandorum per D. P. qui cum effectu vadant et assistant et habeant bol. x pro quolibet In totum pro quolibet die. Et Curent Quod Incidantur In loco minus damnoso et quam tocius fierj poterit et non plures (*sic*). Et ligna restantia de Ramis, non possint portarj pes Illos de Domo Sᵗᵉ Mᵉ quoquomodo. Obtentum per Consiliarios Lv non obstantibus quinque contrarijs.

[1] Qui si parla della Santa Cappella o Santa Casa, non già d'una cappella qualunque della chiesa, quale era per esempio quella ricordata nel documento antecedente.

LVIII.

ARCHIVIO NOTARILE DI RECANATI, *Liber sive Bastardellus* del notaio recanatese Marino di Domenico da Monte, cc. 95ᵇ e 96ᵃ.

Rogito notarile nel quale maestro Giuliano da Firenze fa quietanza generale al cardinale Girolamo della Rovere per tutti i lavori eseguiti da sè e da tutti i suoi operai per la costruzione della Basilica di Loreto, dichiarandosi perfettamente soddisfatto dell'onorario ricevuto.

Supradictis anno Millesimo (1499) Indictione (2ᵃ) Pontificatu [1] et die 19 Septembris. Racanati in palatio Episcopalj in antecameram (*sic*) dicti palatij presentibus Domno Berardino Baptiste de Auximo D. Thoma ser Antonii et domno Iuliano Testibus de Racanato uocatis, etc.

Cum sit quod magister Iulianus Sangallus de Florentia Architeptor (*sic*) de omni opere manifactura et magisterio per ipsum in fabrica Sᵐᵉ eccᵉ Sᵗᵉ Mᵉ de laurᵗᵒ ac etiam eius nomine Impensa et in omnibus alijs ad eamdem ecclesiam seu fabricam spectantibus et pertinentibus: Et in episcopatu Auximi et in aliis quibuscumque locis ad ipsam pertinentibus videlicet de magisterio opera et Industria antedicti magistri Iulianj ac etiam de omnibus alijs operibus scarpellinorum fabrilium ferramentorum lignorum lapidum coptorum et omnium aliorum per ipsum que et operarios fabros scarpellinos muratores carpentarios et omnium aliorum quorumcumque quandocumque et qualitercumque nomine prefati magistri Juliani factorum actorum et gestorum in dictis operibus et fabricis husque (*sic*) in presentem diem: Dictus magister Iulianus quietauit R. D. Hieronimum Cardinalem Racanatensem Episcopum Racanatensem Et domnos Dominicum Vicarium Racanatensem et D. Berardinum de Cuppis procuratorem prefati R. D. Carᵗᵒʳ et me notarium tamquam publicam personam recipientem nomine et vice prefati R. D. Carᵗᵒʳ. De quibus omnibus prefatus magister Iulia-

[1] *Alexandri VI.*

Digitized by Google

nus vocauit se contemptum (*sic*) et satisfactum. Ideo quietauit ut supra etc. Cassando et adnullando omnem contractum uel obligationem hacthenus inter dictas partes desuper scriptas et factas Renuntiantes etc. jurauerunt etc. pena dupli etc. Qua pena etc. Rogaverunt me notarium etc.

LIX.

1499 settembre 19.

ARCHIVIO sudd., *l. c.*, c. 96ᵇ e segg.

Rogito del medesimo notaio, nel quale il vicario di Recanati e ser Berardino, in qualità di procuratori del cardinale da una parte, e maestro Giuliano dall'altra, pattuiscono che maestro Giuliano sia obbligato a compiere il muro, a chiudere la volta e la cupola della chiesa di Santa Maria di Loreto, ricevendo dai procuratori la calce, la pozzolana, i mattoni, le pietre e il cemento necessari alla costruzione. Il prezzo dell'opera è fissato a mille ducati d'oro da pagarsi a maestro Giuliano a lavoro finito. Questi fa inoltre quietanza ai procuratori del denaro ricevuto per il vitto suo e de' suoi operai e per qualunque altra cosa.

Dicta die loco testibus prefatis. Dominus Racanatensis Vicarius et Domnus Berardinus procuratores et procuratorio nomine predicti R. D. Carᵗᵢᵢ Et Episcopi Racanatensis et dicto nomine ex una et magister Julianus prelibatus ex altera Deuenerunt ad infrascriptam conuentionem et pactum. Quod dictus Magister Julianus teneatur et obligatus sit murum perficere, voltam claudere et perfecte serrare Cuppulam dicte Ecclesie Beate Marie bene et perfecte. Ita quod subsistat ad judicium omnium magistrorum Architectorum peritorum in arte omnibus expensis [1] magisterio industria et structura prefati magistri Juliani et omnium suorum fabrorum Magistrorum et subministratorum ad prefatum opus necessariorum videlicet scarpellinorum muratorum Magistrorum lignaminum siue carpentariorum fabrorum et aliorum Ministrorum ad fabricam predictam necessariorum. Exceptis calce pozulona mattonibus lapidibus Arena et alijs cementis dicto operi necessarijs que dicti procuratores prefato magistro Juliano dare promiserunt prope dictum opus conducta sumptibus et expensis prefati R. D. Carᵗᵢᵢ et Episcopi. Et hoc pro pretio et nomine pretii Ducatorum mille auri in auro et plus si placebit dicto domno Berardino [2] dandorum et soluendorum prefato magistro Juliano perfecto et absoluto ac approbato dicto opere ut supra. [3] Pro quibus omnibus et singulis firmiter observandis prefatus magister Julianus obligavit se et sua bona omnia mobilia et immobilia vbilibet existentia et dicti Procuratores prefatum R. D. Carᵗᵉᵐ et Episcopum: Omnes In pleniori forma Camere etc. Renunptiantes etc. jurantes etc. promittunt etc. jurant etc. pena dupli etc. Rogantes me notarium etc. Et Insuper prefati procuratores quietauerunt dicto nomine prefatum magistrum Julianum de omnibus sibi hacthenus datis Videlicet tam pro victu Et alijs rebus pro vita sua et suorum necessariis quam etiam pro pecunia quomodocumque habitis et receptis husque (*sic*) in presentem diem a prefatis procuratoribus.

[1] *quo ad victum*, parole cancellate.

[2] *plus si placebit dicto domno Berardino*, in margine e della stessa mano.

[3] Segue una cancellatura.

LX.

1499 settembre 19.

ARCHIVIO sudd., *Registrum instrumentorum* del notaio suddetto, cc. 87ᵃ e 87ᵇ.

Istrumento del medesimo notaio, nel quale ser Giuliano da una parte, ser Domenico dell'Anguillara e ser Berardino, procuratori del cardinale dall'altra, prendono formale impegno per il lavoro di compimento della cupola della chiesa di Santa Maria nei termini ed alle condizioni esposte nel documento antecedente.

In dei nomine amen. Anno domini millesimo ccccLxxxxviiij Indictione secunda tempore Sᵐⁱ in xpo patris et domini nostri Domini Alexandri diuina prouidentia pape sexti die uero 19 mensis Septembris. Actum in civitate Racanati in pallatio episcopali in sala ante Cameram R. D. Carᵗᵢᵢ cui vndique sunt Bona dicti episcopatus. presentibus Domno Bleardino baptiste Domno Thoma Ser antonij Canonacis Racanatensibus Et domino Juliano nicolai testibus de dicta ciuitate etc.

Constituti personaliter coram me notario et testibus suprascriptis Venerabilis decretorum doctor domnus Dominicus de Sebastolis de Anguillaria R. D. Carᵗᵢᵢ Racanatensis Vicarius generalis et prestantᵐᵘˢ vir Domnus Berardinus de Cuppis de Monte Falco procuratores et procuratorijs nominibus prefati R. D. Carᵗᵢᵢ prout asseruerunt ex vna parte et magister Julianus Sangallus architector de Florentia ex altera parte non vi ducti sed sponte etc. et ex eorum et cuiusque eorum libera et spontanea voluntate devenerunt ad infrascripta pacta capitula conuentiones promissiones videlicet. Quia prefatus magister Julianus promisit et se sollempniter obligauit prefatis Dominis procuratoribus ut supra nomine recipientibus murare voltare perficere et claudere coppulam ecclesie Sᵗᵉ Marie de laureto Bene et perfecte ita quod subsistat Ad judicium omnium magistrorum architectorum peritorum in arte omnibus expensis prefati magistri Juliani videlicet magesterio industria et structura ipsius magistri Juliani et omnium suorum fabrorum magistrorum et subministratorum lignaminum siue Carpentariorum fabrorum et aliorum ministrorum ad fabricam predictam necessariorum Exceptis Calce pozolana Mattonibus lapidibus Arena Et alijs cementis dicto operi necessariis. Que omnia prefati Domini Procuratores dicto nomine prefato magistro Juliano dare et preparare promiserunt prope dictum

Digitized by Google

opus conducta sumptibus prefati R. D. Car^lis et Episcopi: Et hoc pro pretio et nomine pretii mille ducatorum auri in auro Et illud plus quod prefato Domno Berardino videbitur dicto pretio addere Dandorum soluendorum et numeratorum (*sic*) prefato magistro Juliano perfecto et absoluto et approbato dicto opere ut supra. Promittentes dicte partes vna altere (*sic*) et altera altere (*sic*) et vicissim: Supradicta omnia et singula ad inuicem promissa sollempni stipulatione interueniente attendere obseruare et adjmplere: contra que ea et earum altera non facere dicere uel venire aliquo modo obcasione uel causa de jure vel de facto sub pena dupli dicti pretii stipulatione inuallata In singulis capitulis huius contractus qui totiens conmictatur et exigi possit quotiens per dictas partes vel earum aliquam contrafactum vel contrauentum fuerit de Jure uel de facto: Rato tamen manente presenti contractu Qua uero pena soluta uel petita uel non supradicta omnia et singula ad Inuicem inter partes promissa perpetua firmitate perdurent[1] et omni alij (*sic*) legum auxilio Juris et vsus. Et specialiter priuilegio fori: Beneficio noue constitutionis de pluribus reis debendis: Pro quibus vero omnibus et singulis ad Inuicem et vicissim promissis firmiter et Inuiolabiliter observandis dicte partes seipsos et eorum cuiusque eorum bona mobilia et immobilia presentia et futura et ubicumque posita obligaverunt et ypothecauerunt Curie ciuitatis Camere Ap^ce S^mi D. N. pape eiusque Camerarij Vice camerarij Auditoris Regentis Locumtenentis et Commissarij ac omnium et singulorum aliarum curiarum ecclesiasticarum et secularium vbilibet constitutarum jurisdictionibus cohercitionibus compulsionibus Juribus rigoribus stilis et mentis examinibus supposuerunt et submiserunt per quas quidem Curias et earum qualibet in solidum tam coniunctim quam diuisim voluntarie et expresse consenserunt: Se ipsos et cuiusque ipsorum heredes posse et debere cogi compelli constringi moneri examinari aggravari reaggravari et ad brachium seculare disponi arrestari capi incarcerari et detinerj vno et eodem tempore et per diuersorum temporum interualla husque ad plenariam et integram satisfactionem dictorum mille ducatorum aurj et omnium et singulorum dampnorum Interesse et expensarum occasione premissorum forsan substinendorum et restituendorum Ita tamen quod exemptio vnius curie exemptionem alterius alterius curie non impediat nec remoret. Non obstantibus Jurisdicentibus: et vbi Iudicium inceptum est ibidem finem accipere debet. et qualibet alia juris et facti exceptione in contrarium faciente non obstante. Renumptiauerunt Insuper prefate partes omni et cuilibet exceptioni doli mali, vis, metus fraudis lesionis et machinationis et date promissionis ad inuicem ut supra non facere et ex causis predictis: et presentis contractus non sic ut premittitur facti et celebrati et aliter aut plus uel minus fuisse factum quam scriptum et e contra omnibus alijs et singulis exceptionibus cauillationibus et cautelis quibus inouantibus contra premissa uel earum aliqua: dictas partes vna contra alteram facere dicere venire, aut se tueri, quouis modo possent. Et specialiter Juris dicenti generalem renumptiationem non valere nisi precesserit specialis et expressa. Item ibidem statim et incontinenti prefati Domini Dominicus et Berardinus et magister Julianus partes predicte nominibus quibus supra pro maiori cautela ipsarum partium gratis sponte Et omnibus melioribus modo via Jure causa et forma quibus melius et efficatius potuerunt et debuerunt fecerunt constituerunt et renunciauerunt.

P. Gianuizzi

[1] *Renunptiantes dictae partes etc.*, formula cancellata.

Il Pisanello e i Gonzaga.

Oggi questo artista è stato rimesso in onore per opera di critici geniali e gode di nuovo la fama che ebbe incontrastata al suo tempo. Molte notizie della sua vita sono state scoperte negli archivi e pubblicate da eruditi osservatori; si sono rinvenuti parecchi dipinti in cui risplende tutta l'eccellenza della sua alta personalità;[1] infine si sono studiate e riprodotte le sue medaglie iconiche, le prime e le più belle fra quante ce ne ha tramandate il secolo decimoquinto, e che formano inoltre la parte più interessante dell'opera artistica di lui.[2] Tuttavia una biografia completa del Pisanello fatta con criteri moderni è ancora da scriversi, e per questo mi par utile il pubblicare alcuni pochi documenti che riguardano le relazioni ch'egli ebbe coi Gonzaga e ci additano alcune opere sue, pur troppo oggi perdute.

Come già ebbe a notare il conte D'Arco, Vittore Pisano fu chiamato a Mantova nel 1439 dal marchese

[1] Non so se alcuno abbia mai rivolto l'attenzione ai documenti pubblicati dal prof. A. Rossi nel *Giornale d'erudizione artistica*, V, 288 e VI, 102, intorno alle requisizioni di quadri fatte dalla Francia a Perugia ai tempi della repubblica e dell'impero francese. Ivi si menzionano due quadretti *dipinti da Pisanello da Verona*, rappresentanti l'uno una pubblica piazza, l'altro alcuni santi, portati nel febbraio del 1812 al museo Napoleone di Parigi; e più avanti *sei piccoli quadri rappresentanti fatti sagri in tavola di Pisanelli* (*sic*) portati a Roma nello stesso anno. Tutti questi quadri appartenevano al convento di San Francesco e furono restituiti a Perugia nel 1815 e nel 1817, per cui credo non sarebbe difficile ritrovarne le traccie e accertarne l'attribuzione; non taccio tuttavia che si potrebbero riconoscere in essi le otto tavolette con storie della vita di S. Bernardino da Siena, giudicate lavoro di Fiorenzo di Lorenzo e rammentate dal senatore Morelli (Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani*, p. 275).

[2] La classificazione delle medaglie del Pisano è stata fatta specialmente dallo Heiss con criteri alquanto restrittivi; io crederei, d'accordo col Friedlaender, che dovessero accettarsi come opera sua le due medaglie di Nicolò d'Este che lo Heiss vorrebbe del Marescotti e la bellissima del Pisano stesso, col suo ritratto.

Digitized by Google

Gian Francesco Gonzaga,[1] ma su questa sua prima dimora colà, che dovette durare poco meno di due anni, mancano precise notizie: solo sappiamo che il pittore era ancora a Mantova nel marzo del 1441, e questo risulta dal seguente mandato marchionale, riferentesi a debiti che l'artista aveva contratto in quella città:

« Pro Pisano pictore de Verona.
« De consensu nostro.

« Mandato etc. — Rector generalis introituum prefati domini faciat debitorem Pisanum de Verona pictorem de ducatis centum octuaginta in rationem soldorum octuaginta sex parvorum pro ducato erga creditores nonnullos quibus ipse Pisanus obligatus est, qui quidem ducati retinebuntur ad pagas suas et hoc absque fidejussione.

« Antonius Zeno prefati Illu. domini scripsit xxvij martii 1441, ad eius mandatum ».[2]

Poco dopo il Pisanello passò a Ferrara, ove fece breve dimora, poichè il 16 agosto 1441 tornò di nuovo a Mantova,[3] e qui rimase quasi altre due anni, cioè fino agli ultimi di febbraio del 1443. Sui lavori che eseguì pel marchese Gian Francesco abbiamo molto scarse notizie e poco v'è da aggiungere a quel che ce ne lasciò scritto il Facio;[4] la distruzione dei registri di spese gonzagheschi ci lascia all'oscuro intorno alle pitture del Pisanello in Mantova; e solo documenti posteriori, che riferirò più avanti, ci rammentano un suo quadro in tela con Dio Padre, e una sala dipinta a fresco che rovinò in parte nel 1480. Un solo documento, e anche questo di poco interesse, ho trovato nel *Libro in cui sono notate le spese per il mantenimento necessario della Corte et della famiglia tutta del M^co S^r M^se di Mantova, 1442-1444;* ma appunto perchè sul nostro artista v'è insufficienza di notizie, non credo superfluo riprodurre la noticina che è in quel *libro* a carte 104 r.

« Pisanus pictor debet habere singulo mense Libr. IJ candelarum cere et sepi et Libr. IJ olei boni ».[5]

[1] Non ho potuto trovare nell'archivio di Mantova la lettera di Paola Malatesta citata dal conte D'Arco; invece il signor Stefano Davari mi ha comunicato un brano di lettera del tesoriere Uberto, diretta alla marchesa Paola, in data 12 maggio 1439 che dice:

« Ulterius adviso la Cel. V. che de comandamento del prefato Ill. S. nostro bisogna chel Rectore faza una promessa de ducati 80 per el Pisano pictore ».

[2] Archivio Gonzaga, *Registri dei decreti.*

[3] Venturi, *Il Pisanello a Ferrara*, in *Archivio Veneto*, XXX, p. 409.

[4] Facii, *De viris illustribus*, Firenze, 1745: « Mantuae aediculam pinxit et tabulas valde laudatas ».

[5] Questa annotazione è scritta sul sommo della pagina, che resta poi bianca; probabilmente sotto dovevano farsi altre note relative al Pisano, che non furono fatte. Così a carte 100 si vede egualmente l'annotazione: « Scriptores et miniatores debent habere singulo mense Lib. IJ candelarum sepi et libr. IIIJ olei boni tempore yemis »; ma non vi sono altre indicazioni.

Il Pisanello partì da Mantova verso la fine di febbraio del 1443 per recarsi a Ferrara, e appena giuntovi scrisse al marchese Gian Francesco Gonzaga una lettera, oggi perduta, cui questi rispose colla seguente:

« Pisano de Verona.

« Dilecte noster.— Havemo veduto quanto ne scrivi del tuo esser venuto lì, donde non poy partirte et perchè tu di' che riservi a dirne a bocha più oltra, noy te oldiremo voluntera, ma non sapiamo già quando trovarne a Ferrara e quelli che dicono siamo per venir lì, sanno cossa che non savemo noy. — Mantue, iij marcij 1443 ».[1]

Alcuni mesi più tardi il marchese rispondeva così ad una richiesta di danari che gli faceva il pittore:

« Pisano de Verona in Ferraria

« Egregie dilecte noster. — Habiamo inteso quanto per una tua lettera ne scrivi de la deliberatione per te facta etc. E rispondendo dicemo che de ogni tuo aviamento e bene ricevemo piacer come sempre riceveressimo. Ala parte del subsidio che ne adimandi, dio sa che al presente non ge habiamo el modo et cussì te poressemo proveder come volar. Ma quanto più tosto serà posibile, te faremo el dever tuo, che cossì è la nostra intencione. — Burgifortis, XI septembris, 1443 ».

Non è ben certo quale fosse la deliberazione a cui accennava il Pisano nella sua lettera; parrebbe però, da un'altra che gli dirigeva il marchese alcuni mesi appresso, che l'artista fin da questo tempo fosse stato invitato a recarsi alla corte del re Alfonso di Aragona a Napoli e che cercasse di esser pagato dai principi che aveva servito, per andare colà libero da ogni impiccio economico.

Più importante è la lettera che segue, la quale sembra debba riferirsi ad un dipinto su tela eseguito dal Pisanello pel marchese di Mantova:

« Pisano de Verona in Ferraria.

« Egregie dilecte noster. — Havendo inteso che tu hai portato cum ti una nostra tavola de tela suxo la qual è pincto nostro signor dio, mandemo lì questo nostro cavallaro por tuorla, ala qual debbi darla in forma che non si possa guastare, chel ce la reporti. — Mantue, x novembris 1443 ».

L'ultima lettera parla del progetto che il pittore aveva fatto, di recarsi a Napoli; il marchese si scusa di non potergli inviare i danari che gli doveva e gli promette di farglieli avere prima della sua partenza:

[1] Arch. Gonz. *Copialettere marchionali.* Anche le tre lettere seguenti sono contenute negli stessi registri.

Digitized by Google

« Pisano de Verona.

« Egregie etc. — Remanemo satisfacti per la toa lettera circa quanto rechiedevemo saver da ti de quelle camere et luogi che solevi tenire qui in corte. A la presente tu scrivi domandando dinari etc. Al presente dio sa [se] noy te ne poressemo dare alcuno. Ma in questo tempo che differarai la toa partita per andare ala majestà del Re, como tu di' haver deliberato: vederemo sel serà possibile farte alcuna provisione, e possendo lo faremo de bona voglia, perchè la natura nostra sempre è stata de satisfare volentera a chi debe havere da noi. — Mantue, XI marcii 1444 ».

Il marchese Gian Francesco di lì a poco moriva e il carteggio del suo figlio e successore Lodovico non offre alcuna notizia intorno al Pisano, il quale tuttavia deve essere stato in relazione con lui e fors'anche tornò a Mantova nel 1447, anno in cui modellò le medaglie di Lodovico e di sua sorella Cecilia Gonzaga. [1]

Solo alcuni documenti di molto posteriori ci parlano del Pisano e quantunque di minor interesse dei più sopra riportati, non sono da trascurarsi totalmente, in quanto che ci dimostrano come durasse viva la fama e la memoria di lui e quanto studio si avesse di conservarne le opere. Una lettera da Bologna accenna alla medaglia di Lodovico Gonzaga solo di sfuggita, ma merita pur essa di essere riprodotta, perchè vi sono contenute altre notizie artistiche importantissime.

« Ill.me princeps et excelse dñe, dñe mi singularis etc. — Novamente retrovandomi ala presentia de misser Zoanne di Bentivogli e de molt'altri, fra i quali se determinava del ornato del palazo de la sua mag.ia, se devene a questa conclusione: de ornar gli spatii de li archi sopra i capitelli del cortile de quello, com molte imagine de antiqui romani e dopo queste interserire alqune imagine de Segnor dignissimi de Italia: fra le S.rie di quali fu commemorata la imagine de la vostra S. segondo la medaglia vechia del Pisano, e non volendo però assentire a quella, sel se potesse far di mancho, dimandono: sel ce era imagine che demostrassi la faza de la vostra S. segondo el tempo presente: fu resposto che a Bologna non era alquna nè in scultura nè in pictura segondo l'antiqua imagine, et io com quello che desidero lo honore amplo e memoria perpetua de vostra S.ria in la qual ho summa fede e speranza di meglio, dette intentione ala mag.tia de misser Zoanne, non però certa, de tener modo, sel fusse possebile haverla, aciò se compesse sua voglia: Per la qual cosa non retrovando modo alquno per conseguer tal effecto delligentemente sono pregar la vostra Ill.ma S. se voglia dignare de drisarla qui a chi par e piaze a quella e più presto sia possibile, perchè voleno sia finito el chortile ala venuta de la Ill.ma madona principessa. Una cosa prego vostra S. che questa domanda non sia attribuita a prosumptione alquna ma a la cupiditate de la perpetua memoria de la vostra S. tra bolognesi. Ala quale sempre me recomando. Data Bononie die 28 maij 1465.

« Eiusdem dominationis vestre

« Servitor fidelissimus

« Bernardinus Benedusius ».

[*fuori*] « Ill.mo Principi et excelso dño dño marchioni Mantue dño suo metuendissimo etc. — Mantue ». [1]

Le tre lettere che seguono sono relative alla rovina di una sala dipinta dal Pisanello, accaduta nel 1480; Filippo Andreasi ne avvisava il marchese Federico in questi termini:

« Illustrissimo Si. mio. — Eri sera da circha ala prima ora de nocte cascò una giave et parte de la soffita de la sala del Pisanello. Le altre giave rimaste, secundo dice Job soprastante, son marce in li muri et stano male. Questa matina io gli andai a bonora insieme cum m.ro Luca per fargli fare tal provisione chel resto non venga in ruvina: non se gli mancarà per mantenire quella et anche altro. Ala gratia de v.ra Ill.ma Si. sempre me gli ricomando. Mantue, 15 decembris 1840.

« D. V. Ill.me

« servitor fidelis Philippus

« de Andreasiis cum recom. » [2]

Contemporaneamente scriveva al marchese anche l'architetto Luca Fancelli:

« Ill. p. et ex. dñe dñe mi singularissime etc. A questi dì pasati per dubio non chagise la sofita della sala biancha l'abian fata dischariga d'un gran peso de parechi cara de pezame de chopi e chome credo siate avisato è chaduto una chorda da chiave della salla del Pisanello, chon una parte di sofita, perchè tute dite chorde sono state azunte per lo pasato perchè erano marze nel muro e non ano so-

[1] La dimora del Pisanello a Mantova nel 1447 non è comprovata da alcun documento; vi sono, è vero, le medaglie sovraccennate con questa data, ma non è affatto improbabile che l'artista le abbia eseguite a Milano, dove appunto si trovava in quel tempo.

Un'altra circostanza da non trascurarsi è la data della medaglia di Belloto Cúmano, fatta nel 1447 come le due di Lodovico e Cecilia Gonzaga. Intorno a questo Belloto Cúmano, di cui dirò più avanti, nessuna notizia ho trovato negli archivi mantovani e parrebbe quindi che la sua medaglia sia stata lavorata in altro luogo che non a Mantova.

Circa poi l'opinione sostenuta dallo Heiss che la medaglia di Gian Francesco Gonzaga sia postuma, credo che a sfatarla completamente basti la prova delle relazioni che col detto principe ebbe il Pisano, già dimostrate dal Venturi (*Il Pisanello a Ferrara*), ed ora suffragate da queste lettere. Anche la medaglia di Vittorino da Feltre deve essere contemporanea a quella di Gian Francesco.

[1] Archivio Gonzaga, *Carteggio di Bologna*.

[2] Arch. sudd. *Carteggio interno*.

Digitized by Google

stegnio alquno. Io le fo puntellare e tirare giù el resto della sofita. aciò non chadese adoso a persone, poi V. Illma Signioria determinarà quelo s'abia a far, et io farò intender a quela d'altre chose che bisognierà far un po' de provigione, nè altro, ala grazia de quela mi rachomando. Mantova, 15 decembre 1480.

« vostro servitore minimo
« Lucha florentino ».

[*fuori*] « Illmo principi et ex° dño, dño mi sing.^mo dño Federicho de Gonzaga marchioni Mantue etc. ».[1]

Il marchese, rispondendo all'Andreasi, approvava i provvedimenti presi e soggiungeva che al suo ritorno avrebbe deliberato sul da farsi:

« Philippo de Andreasijs.

« Car^e noster. — Havemo inteso quanto ce scrivi circa la ruina in parte de la salla del Pisanello: e come tu hai fatto apontallare el resto, però che similiter non seguesse ruina: ne sono piaciute le provisione tuoe fatte circa ciò e comendiamotene: ala ritornata nostra dentro ordinaremo poi quanto ne parerà: in questo mezo non si vole manchare de conservare le cose al meglio che si può. — Godii, 15 decembris 1480 ».[2]

Nulla ho potuto trovare sulla sorte toccata in seguito a questa sala del Pisanello: è però credibile che, al pari della cappella dipinta menzionata dal Facio, essa sia stata coinvolta nella rovina che subì il palazzo ducale di Mantova, quando Giulio Romano ebbe l'incarico di rammodernarlo secondo il gusto d'allora: certo oggi non ne rimane più traccia.

Tali sono i documenti che ho rinvenuti sul Pisano nell'archivio di Mantova, importanti solo perchè dànno qualche particolare su un'epoca della sua vita, finora quasi affatto sconosciuta: prima però di por fine a questi brevi cenni, mi par utile, come appendice, di riferire alcune notizie su di un personaggio che col Pisano fu in relazione e che ebbe l'onore di essere da lui ritratto in medaglia, vo' dire di Belloto Cúmano.[3]

Antichissima, ricca ed illustre fu la famiglia padovana dei conti Cúmano, già detta dei Vescovelli e dei Fontana, estinta nel 1836, e della quale i vecchi cronisti di Padova parlano con molto onore. Nella genealogia di essa ricorre ripetutamente il nome proprio di Belloto, che si trova nel 1265, e proseguendo nel 1296, nel 1333, nel 1369, nel 1457 e posteriormente. Un Belloto Cúmano fu al servizio dei Carraresi e degli Estensi e come procuratore di questi ultimi, il 15 marzo 1369, firmò in Bologna l'atto di lega tra la Chiesa Romana, l'imperatore, i marchesi d'Este, i Gonzaga, Can Signorio della Scala, Francesco da Carrara e Bernabò Visconti;[1] morì in patria e il suo sepolcro si trova nella basilica di S. Antonio. Un altro Belloto, figlio di Rinaldo, è detto vivente nel 1457 e questi è appunto, a parer mio, il giovane poeta rammentato da Basinio Parmense[2] e di cui abbiamo la medaglia del Pisanello: mancano tuttora notizie personali di lui, pur tuttavia non è difficile che in processo di tempo si trovino particolari della sua vita e fors'anche lavori suoi, giacchè l'accenno di Basinio farebbe credere che egli abbia occupato un posto onorevole fra i letterati del suo tempo, e che meritasse davvero di essere effigiato dal grande artista, mercè il quale soltanto, la memoria dell'adolescente Belloto è giunta fino a noi.

UMBERTO ROSSI

[1] Arch. sudd. *Carteggio interno.*

[2] Arch. sudd. *Copialettere marchionali.*

[3] Debbo queste informazioni alla cortesia del prof. Luigi Rizzoli, direttore del museo Bottacin a Padova.

[1] Cfr. su ciò il VERCI, *Storia della Marca Trivigiana*, tomo XIV, p. 120. Ivi il Cúmano è detto *nobilis et sapiens vir dominus Bellotus de Cumanis de Padua, juris utriusque peritus procurator et procuratorio nomine magnificorum virorum dominorum Nicolai, Hugonis et Alberti Marchionum Estensium.*

[2] Basinio menziona il Cúmano fra i poeti e gli umanisti del quattrocento, nel suo carme, già edito dal Cavattoni e dal Friedlaender: è da notarsi come appunto questa menzione della medaglia di Belloto ci indichi in modo approssimativo l'anno in cui il carme fu scritto, che non deve essere anteriore al 1447, mentre a torto il Cavattoni ed il Friedlaender lo assegnavano al 1444 o al 1445.

Contributo alla storia delle collezioni artistiche in Roma nel secolo XVII.

È noto come uno dei più grandi collettori d'arte del secolo XVII fosse Francesco I d'Este, fondatore della R. galleria Estense. Da tutte le parti d'Italia gli venivano offerte pitture; gli agenti, gli ambasciatori suoi sapevano di compiere parte del dovere loro e di tornare graditi al loro principe col ricercargli oggetti d'arte preziosi. Un saggio delle ricerche eseguite a Roma per conto di Francesco I l'offrono le prime lettere seguenti tratte dal R. Archivio di Stato in Modena. Predomina in esse il desiderio di quadri autentici di Raffaello. Fu posto l'occhio sul S. Luca, ora esistente presso l'Accademia di questo nome, ma il quadro fin d'allora trovavasi in condizioni tristissime. Oggi è messo in dubbio se appartenga il quadro a Raffaelo: il Passavanti ritenne che il disegno di esso fosse tutto di Raffaello, e che la testa di S. Luca fosse dipinta dal maestro stesso, e che il resto invece fosse eseguito da diverse mani. Crowe e Cavalcaselle attribuirono il quadro a Timoteo Viti; il Müntz accetta quest'ipotesi, e toglie dal catalogo delle opere raffaellesche quella pittura, come egli dice, fredda e molle; il Lermolieff, al contrario, nega che la pittura sia tanto di Timoteo che di Raffaello.

Digitized by Google

Senz'ardire di risolvere la questione, richiamiamo l'attenzione del lettore su quanto scrisse Germiniano Poggi nel 1652. La pittura era allora così male acconcia da ritenere irremediabili i danni sofferti per l'umidità. Se si pensa poi che il quadro fu riparato, mascherato da restauratori, possiamo noi oggi discutere seriamente innanzi a quella larva dell'antico dipinto? D'altri quadri di Raffaello trovasi parola ne' documenti qui riprodotti e fra gli altri di un Dio Padre, proveniente da Perugia, probabilmente cimasa di un'ancona da altare, sconosciuta oggidì; e della copia di Andrea del Sarto tratta dal ritratto di Leon X di Raffaello, della copia che parve meravigliosa al Vasari.

Morto Francesco I d'Este, Alfonso IV ne continuò le tradizioni, come ne fanno fede documenti che qui riportiamo. Ma troveremo in essi come lo scopo di far regali alle grandi corti d'Europa istigasse alle ricerche. Notevoli sono le relazioni che da Roma furono inviate a Modena sulle opere d'arte da scegliere per farne dono. Relazioni che, mentre ci porgono notizia del mercato artistico di Roma, forniscono ragguagli di artisti di quel tempo, del Bernini, del Boromino, di Pietro da Cortona, di Ciro Ferri, dell'Algardi, ecc. e di opere da essi eseguite. E con gli artisti, ci passano innanzi antiquari e ricercatori, amatori d'ogni specie. Fra essi il modenese Geminiano Poggi e Fabrizio Piermattei, amici entrambi di un pittore allora riconosciuto per uno dei migliori intelligenti di cose d'arte che avesse l'Italia, Gabriele Balestrieri di Parma. Possono questi documenti essere accolti benignamente come un contributo alla storia delle collezioni artistiche romane del secolo XVII.

FRANCESCO IMPARATO

« Ser^mo Principe

« Quanto alla supposta pitt^ra di Raffaele, della quale ha già l'A. V. ricevuto il disegno; ho stimato bene di farla vedere al s^r Cav^r Bernini, il quale havendola considerata attentam^te mi dice, ch'io scriva *da sua parte in somma confidenza* all'A. V. che non è sicuram^te mano di Raffaelle, ma che più tosto e del Parmiggianino; che quanto prezzo, quando V. A. se ne compiacesse, vi potrebbe spendere sino alla somma di cinquecento scudi d'oro;

« Intendo ancora, che Pietro da Cortona, un tal Pietro del Pò, et altri pittori tengono assolutam^te che non sia di mano di Raffaelle; mà l'ottimo gusto e giudicio dell'A. V. lo saprà discerner meglio d'ogni altro.

« Il Padrone di questo quadro apparisce essere un tal Veneziano, che fà incetta, e mercanzia di pitture; Hà parlato diversam^te circa il prezzo; tall'hora hà moleggiato di tre mila scudi, poi è calato a due mila di m^a

« Per quanto mi si suppone, egli è qui in concetto di haver venduto tall'hora lucciole per lanterne; e forse gl'è riuscito col Principe Panfilio.

« Si mostra quest'huomo ambiziosissimo. et invogliatissimo della gra^ia e protettione di V. A. e dice che in ogni modo vuol capitar costà quanto prima con questa, e con altre pitt^re e si vanta di haver notizie, e facilità per provederla d'una mano di pezzi insigni: e vorrà egli forse ch'io l'accompagni con due righi.

« Ciò e quanto mi occorre in tal proposito; Et all'A. V. faccio riverenza humilissima.

« Di Roma li 28 Sett^re 1652.

« Di V. A. Ser^ma

« Humissimo, Devotissimo, et ecc

« Francesco Gualengo ».

« Sereniss^o Principe

« Il s. Cav^re Calabrese pittore è stato a ritrouarmi, e con termini di molta cortesia m'hà condotto in uarj luoghi per uedere delle pitture. La prima uscita è stata quella di S. Luca di Raffaele; e l'habbiamo ritrouata così mal acconcia, che il male à mio credere è irrimediabile. Hà trè comissure à guisa di quella del Correggio di S. Sebastiano, ma sono spaccati ciasc^n d'esse che ci entrerebbe un dito, et in qualche altro luogo pure hà patito, se bene le teste non sono tocche Egli è meno uergogna, che gran peccato che l'Accademia de' Pittori habbia con tutta trascuratezza lasciata andare à male così degna opera. Il prete che ce la fece uedere che sono dodoci che fù leuata dal suo luoco, e posta presso certa muraglia oue p. l'humidità hà riceuuto tutto il danno che tiene, nè mai è stato auuertito al pericolo, ne messo alc^o l'hà mai veduta che dà pochi giorni in quà; Il pensiero di d^a opera è belliss^o rappresentando S. Luca in atto di dipingere la Beatiss^a Vergine col bambino, che le apare in una nube, e Raffaele per di dietro stà tenendo di pennelli in mano; E tutte le figure sono grandi del naturale. Io confesso a V. A. Ser^ma che ho hauuta una rabbia estrema ueggendo così mal trattato Raffaele dell'arte della pittura, e non mi marauiglio se hoggidì tutti i pittori sono ignoranti. Domani debbo andare à uedere i quadel già Abate Mussi: Se ui sarà cosa di proposito da scegliere e degna di V. A. S. ne darò il douuto ragguaglio: Ne havendo in ciò altro da soggiungenre à V. A. Ser^ma con profondiss^ma humilla m' inchino. Di Roma li 27 Nou^re 1652

« Di V. A. S^ma

« Humilissimo e diuotiss^mo Seruo

« Gius^e Poggi ».

« Serenissimo Principe,

« Capita qui così tardi il corriere di Milano che vi restano poche hore da potere obbedire à gli ordini, che portano le lettere, e scrivere quanto occorre per lo medesimo.

Digitized by Google

« Questa mattina di sabato presso li 17 hore hò ricevuta la risposta del Sr Gir^o Gratiani sotto li 8 X^mbre alle mie delli 27 e 30 del passato, onde intorno allo scultore Lorenese non sò se mi resterà campo di pigliare le dovute informationi dal S^r cav. Bernini, et altri per mandarle per lo corriere di Milano di questa sera Tuttavia farò le mie diligenze, e non potendo col presente darò col pross^mo ordinario a V. Alt^za di questo Maestro distinta relat^e e mi governerò in maniera, che non vi sarà dubio di porre il neg^o in troppa riputatione che si accreschino le pretensioni.

« Procuro con le continuate mie diligenze di ritrovare qualche cosa di buono pittore, ma sono scarse. Ieri seppi ove stava il quadro del Dio Padre di Raffaello, ch'era già in Perugia, e fui à vederlo nella casa dei ss^ri Bacelli mercanti fiorentini, che lo tengono come in deposito per *300* ducati ma non vollero dirmi, chi ne fosse il Prorio. Il quadro è in grandezza alto poco più di un braccio e mezzo di nostra misura, e largo due in c^a Il Dio padre è mezza figura poco meno del naturale sostenuta da molti Angioletti. L'opera è delle p^r ne delle ultime, ma è bella, e ben conservata. Nulladimeno rispetto l'intentione di V. A. non mi par cosa da sbracciarsi p. haverla.

« Ieri vidi il s^r Pietro da Cortona, à cui testificai la stima part^re che V. A. faceva del suo valore raccontandogli ancora il discorso, che V. A. haveva tenuto della sua persona l'anno pass^to in Firenze col Gran Duca, ragguaglio, che gli è stato di somo gusto e mi hà detto, che se potesse sbrigarsi una volta di qui verrebbe a Firenze, e forse anche in Lombardia. Vno di questi giorni debbo ritornare da esso à cui darò relatione della fab^a di Sassuolo, e di quella di Modana p. invogliarlo di venire à suo temto in coteste parti. Intorno al quadro di S. Luca appunto hieri n'hebbi discorso seco, senza scoprirgli il pensiero di V. A. e mi disse, che i custodi meriterebbero gran castigo p. haverlo lasciato andare à male, e che non occorreva pensare di risarcirlo perchè non si poteva senza rischio di maggior sconcerto di modo che veggo il neg^o disperato. Questa mattina sono ito à visitare un tal s^r Fabricio Pier mattei, che amico particolariss^mo del s^r Gabriele Balestrieri. Questi è huomo di perfettiss^a intelligenza di pitture, et anche il migliore, che hà oggidì in Roma, e fuori ancora. Habbiamo discorso poco perche l'hora era tarda, e siamo restati di essere insieme frequenter^e mostrando egli gran gusto, e desiderio di trattare, e conversare meco: Mi hà con molta esaggerat^e voluto descrivere il quadro di Raffaele di foligno, mà l'hò interrotto col dirgli d'haverlo veduto. Hove hà risposto, V. S. non si curi di vedere altre opere di Raffaele, perche in esso sta raccolta tutta la perfett^e della pittura, perche contiene l'ottimo di Raffaele, del Correggio, e di Titiano. Hora pensi mò V. A. se posso raffreddarmi nel desiderarlo presso à gli altri. Onde merito d'essere compatito se passo tropp'oltre nell'esaggerare un miracolo della pittura, eccettuata la notte del Correggio, che eccede tutte le pitture del Mondo nell'eccelenza dell'arte, e sublimità del pensiero. I disegni e l'altre cose sing^li di quel tale s^r Angeloni, che morì à giorni passati di cui scrissi al ser^mo s^r Principe, sono in controversia col resto dell'heredità con due pretesi heredi, e la Cam^ra per hora hà fatto chiudere la casa. E hieri intesi da Mons. degli Odi che il s^r D. Cam^o Panfilio voleva andare à vedere d^o studio, si che può dubitarsi, che inter duos litigantis il terzo sia per godere: Nondimeno esso mons^r mi ha promesso di operare che anch'io possa mettere un piede in casa, e dare un occhiata al buono et al bello.

« Ne havendo altro da soggiungere a V. A. sop^a d' galanterie con profondiss^a humiltà me le inchino. Di Roma li 14 Xbre, 1652.

« Di V. A. Ser^ma

« Humilissimo e Devotissimo servo
« Gim^o Poggi ».

« Ser^mo Principe,

« Continua il sig^re Prencipe a vedere le Chiese, Palazzi e Vigne di Roma nelle quali ci sono statue e piture belle essendo stato in casa del Card^le Azzolino ancora oue sono i quadri della Regina di Suetia, i quali la maggior parte sono di quelli che furono leuati da Praga q^lo fu saccheggiata da Suedesi. Il maggior numero d'essi è di mano di Tiziano, Rafaeli, e Coreggio. Hieri mattina uide il sig. Principe un quadro di Rafaele nel quale ui è dipinto un S^to Luca, che fà un quadro della Madonna, e per esser a prefetione bello a ordinato, che si uedi se lo uogliono uendere perche q^do hauessero questo pensiere, e non adimandando spropositi pensa che V. A. S^ma ui potrebbe applicare a comprorlo. Hieri matina il sig^r P. Card^le da pranso al sig^r Principe alla Vigna del Duca Matei, e questa mattina a quella che era del Card^le Montalto, e a tutti due i luoghi si sono fatti di gran^mo beuute, essendo a tauola con le A. A. loro ancora dieci Gentilhuomini di casa. Hà il sig. Principe fatto nuoue instanze al sig. P. Card^le di uoler partire, mà sin hora pare che non habia soddisfatione di lasciarlo andare, e posdimani credo lo uoglia condure a Hostia alla matina discosto da Roma dodici miglia. Io per me credo pero, che alla piu longa senza alcun fallo sia per partire doppo hauere ueduto il Concistoro di lunedì la mattina delli i i del corrente, per essere la delli 12 a Loreto, ed' cui fermatosi a fare le deuotioni essere poi alla sera delli i5 a Modana. Questo è quello ch'io credo, però non nè hò alcuna sicurezza per non sapere quale sia il gusto del sig. P. Card.^le Sabbato con maggior fondamento scriuorò il giorno preciso della sua partenza a V. A.

Digitized by Google

S^ma alla quale humiliss^te m'inchino. Roma, li 5 9bre 1659.

« D. V. A. S^ma

« Humiliss^us Devotiss^us et oblig^us servitor
« Ottauio Baiardi ».

« Ser^ma Altezza

« In esecut^ne delli riveriti comandan^ti di V. A. S. mandarò col pross^mo ord^o lo schizzo ordinatomi de quadri di Raffaello che sono in questo Palazzo farnese, già incominciati, e saranno tre, di Madonne tutti tre, le quali descrivone a V. A. come mi ero determinato, ma già che se ne hà da mandare lo schizzo col p^mo ord^o non le darò altro tedeo, in ordine a questi.

« Dirò bene che vi è altro quadro grande dello stesso Raffaello cavato da un originale di Andrea del Sarto che è in fiorenza, ed è il ritratto famoso di Leon decimo a sedere, con due Card^li in piedi, u^o da una parte l'altro dall'altra, ne ha prezzo per la stima e per il valore essendone andate copie a tutte le parti, e più di una in Spagna particolarm^te; oltre le molte andate in francia con le madoñe; Vna delle quali pretesa di Raffaello, o della sua scuola che stà dietro l'Altare magg^r de PP. Zoccolanti di Aracoeli, la quale è belliss^ma e può competere con l'originale.

« Delli disegni non se ne hà per anco noticia, nella confucione della Corte, e chi è stato lungam^te Guardarobba serve hora il s^r Principe Panfilio, non ne sà dire alc^na cosa, come di Pittori, uno che sta in Casa che li ha copiati tutti, ed è bravo in q^to Conto, ed altri Gioveni ancora studenti che vi hanno ogni arbitrio.

« Mi dice il detto Guardarobba che a Parma ne habbiano delli altri di Raffaelle e vi è qualche altro rincontro tutto pero in via.

« A Pessa su l fiorentino, mi vien detto sia una mad^na di Raffaelle, della grandezza, come tela da Imperatore, in mano di un Canonico, il quale ha scritto qui con intencione di venderla nel sentire il concorso di questi francesi che spendono largam^te e stano sù la di quadri di Raffaelle.

« Questo Canonico sia dicono, uno de discendenti di uno, fu Dattario di n. Papa, al quale fece q^ta mad^a e principio un St Agostino che così imperfetto con la mad^na fu portato da suoi heredi a Pessa, adesso questo Canonico la vorrebbe vendere ma non vorrebbe che si sapesse, perche non vorrebbero quei Principi che andasse fuori, quando il sapessero, pare che il prezzo sia intorno al migliaro di scudi, così hò inteso dal s^r Lazzaro.

« Quel tal Veneciano deve..... V. A. qui tanti quadri ha, mi dicono, una madona del med^o Autore in piccolo, in pegno per s. 700 mo^ta in mano di un mercante.

« Il sig^r Abbate Campori, mi dice di un Cavg^re che hà una testa di un Salvatore, e dice che sia di Raffaelle con una cornice ornata dorata intorno, entro un altra cornicie; nelli angoli della quale, sono quatro misteri della passione, in piccolo, di mano di Pierino del Vaga, fù discepolo di Raffaelle, e che non sarebbe alieno di venderlo, l'hò pregato di sentire prima il prezzo, e poi vedere di hav^re il quadro in sua mano per giudicare delle origine e ne sto attendendo l'aviso p. darlo a V. A.

« La Regina hà una madona compagna ad una di quella de farnese come si dirà, ma di inferior stima.

« Vn altra ne hà il s^r Principe Panfilio nella sua Galeria simile, e vi e tutte qualche..... e di farnese.

« Vn ritratto di una donna mezza figura di quatro in cinque palmi hà il Sr Card. Antonio.

« Il sig. Prinpe di Palestrina hà il ritratto di Raffaelle in una di maiolica.

« Il sig^r Prinpe di Borghese una mad^na picola.

« A s^t Pietro in Montorio la tavola grande delli Altar magg^re rapresenta la trasfigurat^ne di N. S. col popolo che l'aspetta al piede del monte con id ispontato. Vogliono dissegnata da Raffaelle, e dipinta da Giulio Romano, e retenuta, di giorno in giorno del med^o Raffaelle.

« In S^to Steffano Rotondo una madona con St Anna, il Bambino e St Giuseffo di palmi 7 e 5. Li giudicij sono varij ma e bella assai.

« Nella Chiesa de Pitori di S. Lucca, con un Giovine in persona del quale fù egli ritratto, al naturale, stà dipingendo il modello della testa di una madona e Bambino di p^mi 10 in circa, mà maliss^o tenuto p. la divisione della tavola.

« Di questo non hà luoco la speranza come destinato nell'Altare Mag^r fornito che sarà, come da Raffaelle, a questo efetto, e reputato ben per indegno qualunque della professione proponesse di bandirlo come fu fatto altra volta p. il s^r Card^e di Savoia, ne simeveria altra pitura.

« La fabrica della Chiesa sta a cura del s^r Card^e Barberino obligato da Urbano a finirla, ancorchè vadi così lentam^te, havendoli assegnato s. 50 il mese, onde non hanno a pensare gli Accademici alla fabrica sopraterra, spetando la soterranea tutta al Sr Pietro da Cortona, il quale ci spende largamen^te p. S^to Martino.

« Povero sig^r e stato a segno di comunicarsi p. Viatico, adesso non e in securo metre la và..... ..... della sua febretta, declinata pero assai; hà grande abondanza di catarro, del quale teme il medico; più di ogni altra cosa, con l'esserle callato ed puoco di flussione alle gambe, potrebbe ess^re la sua salute, con la quale non potra esse^re iuvevole per u pezzo, masseme nell'incontrarsi dell'Inverno.

« E pur sarebbe stato molto necessaria la sua persona e la sua opera, intorno alli dissegni della fabrica del Ser^mo sig^r Duca trasmessemi da V. A.

Digitized by Google

per la pitura de Noli, perchè non havendo tutti li Pittori, e la maggior parte l'arte dell'Architettura, come ha di professione il s^r Pietro, non possono fare regolarmen^te di riposti delli spazij come proprij dell'Architetura, ancorche a Pitori fosse più facile, e di meglio ornarli, onde vi bisogna l'opera di un Architeto che sarebbe stata propijssima del sig^r Pietro, siche bisogna pensare ad un altro cosa che non saprei risolvere da mia parte per il concetto delle persone.

« Il Cav^re Bernini sarebbe ottimo ma sarebbe machina sopra machina e non se ne havrebbe costrutto.

« Il Boromino sarebbe il caso più d'ogni altro, ma non stimerei male il Cav^re Rainaldi, il quale sarebbe grande applauso nell'ornato della facciata del Palazzo farnese per occas^ne della Regina.

« Crederei buono anco li Arucci, mà non merita la sua maniera di valersene; Al Contini non sò quanto forse possa promettere, epero havrò bisogno di lume, e di arbitrio per la meglior esecucione, e di piu gusto di V. A; alla quale so che piacerà di sentire questo primo impedim^to; mà epero anco considerabile, e necessario che V. A. lo sappia, per gli ordini necessarij, e di dire anco se e possibile, chè qualità di ornato vadi, o havessero più gusto intorno, a detti riposti, o pure se possa ess^re in tutto l'arbitrio dell'Architeto, come pare più proprio p. non levarli il gusto all'opera conforme al genio.

« Sì chè questa deve ess^e la prima operat^ne havendo per seconda quella de Pitori li quali basta poi che habbiano il tema dell'Historia, essendo loro facile l'adattarla ad ogni spaccio, sopra li quali faranno i loro disegni. Pensero in tanto, oltre del sig. Lazzaro di chi si possa far capitale, perche il Cirro stà impegnato per fiorenze, dove si stano hora facendo li stucchi, per quanto intendo, lo saprà forsi meglio L'A. V. alla quale non aggiungero mag. tedio restando con hum^ma riverenza

« Di V. A. Ser^ma

« Roma, li 19 ottobre 1661.

« Hum^mo Divot^mo e Oblig^mo
« Gio: Batta Muzzarelli ».

« Ser^ma Altezza,

« In ordine a regalli de quali V. A. S. hà fatto gia di ordinare e di repplicare con la benigniss^ma sua lettera delli 22 del cor^te, alla quale rispondo per quello posso presentam^e vi han fatto fin a questhora quelle diligenze che hò potuto per trouare non solo il quadro d'argento grande, ma le due cornici nobili ancora, così sono confirmato in opinione di non potersi trouare cosa di assai lontano all'intentione di V. A; ne per ualore ne per conuenienza, e uolendola per tale quale si richiede nella congiontura, uedo la necessità di far fare tutto aposta, cosa che per altro troppo portarà di tempo.

« L'opera che fece fare il s^r Card. Barbarino, e che mandò in spagna è la più reguardeuole ueram^te che sia in Roma per il rilievo, e per la composic^ne delle figure, che tratta ricordare a V. A. dell'Attila dell'Algardi in san Pietro. Ho trouato che fu il s^r Pietro da Cortona che per il s^r Card ne hebbe la cura, e dal medemo io hò pur fatto capo per il suo consilio, e se n' e mostrato prontiss^mo e dell'aiuto ancora col dare lume et opera a pensieri col disegno, Vero è che bisogna secondar anco il suo genio e di ualersi delle persone di sua sodisfat^ne e particolarm^te di un tal Pierino per gettare, il . . . . che opeio per il s^r Card. Barberino, e che hora stà gettando le Statue della Cathedra di S. Pietro, grande argom^to del suo ualore e del concetto che ne hà il detto s^t Pietro, il quale è alpresente in letto con u. puoco di podagra la quale è pero in declinat^ne e le fa hum^ma riuerenza.

« Per il primo che si è detto tutto d'argento, si è discorso dell Itoria primieram^te da farsi di bassorilievo, quale si habbia da elegere e sene trouano puoche al proposito ancorche siano in Roma.

« Quella del s^r Card. Barbarino non hà dubio che e la meglio, e la piu pronta per il modello, e forse per perle uere ancora, mà non pare mà però ess. al proposito pigliar copia della robba delli altri, e mandata paticolarm^te in Spagna.

« Vi una Madalena portata in Cielo dalli Angeli, fatta dal medemo Algardi, che andò in Marsiglia.

« Vn Battesimo del medemo ma ui sono fuori qualche copia.

« Vi sarebbe quella di St Agnese anconcora.

« La Pietà del Michel Angelo che è in S. Pietro qualificarebbe l'opera con il concetto dell'autore mà questa pure ne hà di molte copie fuori, è per la prima sessione, non gli è souenuto alcun altra cosa aproposito al s^r Pietro.

« Quella di St Agnese e ben compostà, ma le figure sono assai basse, si potrebbero rileuare, ma troppo ne goderebbe il s^r Prinp. Panfilio, onde in q^ta determinat^ne ui uora il giuditio, e l'ordine di V. A. se sia per importar più una cosa che l'altra.

« Per la Cornice, quella del s^r Card. Barbarino era di Metallo dorata, mà per questa si concorre in uedere che sia bene di farla tutta d'argento con figure e pietre di Lapis Lazzaro, come il campo del quadro se si facesse la Pietà predetta, e l'ornam^to si può far riccho ad arbitrio.

Quella del Card. Barbarino da rincontri sinhora hauuti non ariuaua a s 2/m, uolendo inferiore di questa qualità non si potrà fare cosa del valore ordinato da V. A. alla quale quando non bastasse cosa delle più belle in q^to genere fatte, bisognarebbe entrare in oro, ma l'apparenza non sarebbe tanto grande, portando, massime era se loro l'accompagnam^to di gioie, quanto alla cornice, mà la pitura, o il rilieuo uorà più ricca.

Digitized by Google

« Circa alle due cornici per piture di diuotione, l'opinione del sig^r Pietro sarebbe di farle di gettito di metallo dorato, con pietre preciose di lapis Lazzaro, o di altra qualità, come fece p. il s^r Card. Astalli da mandare in Spagna, con una mad^a particolarm^te di Raffaelle in misura da desta, quali Cornici fece pur fare lo stesso sig. Pietro, ma le indorarono con suo disgusto a foglio, e si potrebbero per lauoro fare più nobili e più grande ad arbitrio. Ma per farlo aggiustatam^te ui uole la misura della Pitura e la descrit^ne della figura o figure per adattare li membri della cornice con la grandezza delle medeme figure a proportione.

« Della misura del tempo il s^r Pietro non mi ha uoluto permettere di parlarne, sin che non habbia egli ancora parlato al detto s^r Pessino, per la parte del gettito finche il rinettare portara di gran tempo, e polire.

« Domenica saremo insieme, e con l'ord^o di Lione saprò dir meglio a V. S. che forse potrebbe giungere prima di questa, la quale in ogni caso seruirà di p^ma nouita, p. ordinare quello sia douer fare, potendo io pero.

« In dire che sia negotio di quatro mesi in circa, ancorche si faccia lauorare a molti.

« Guanti pelle, e Ventagli sin ad hora, e g^te atque di q^ta usanza stillate, e q^to e quanto per hora, e resto con hum^ma riuerenza.

« Di V. A. Seren.

« Roma, li 29 Xbre 1662.

« Hum^mo diuot^o et Oblig^mo ser^e
« Gio. Batta Muzzarelli »

« Ser^ma Altezza

« Nelle lettere del 22 che hebbi per le mani di Monsieur Griffo, etti, ui il duplicato in ordine alli Quadri, Cornici . . . . . per regalli, che V. A. S. uà pensando . . . . . , e risposi quello che sinohora . . . . . .

« Di . . . . . fatto tutte le diligenze, ne trouassi cosa alcuna conforme l'intentione dell'A. V, ne per il quadro tutto di argento [ne per] le due cornici per piture di deuotione, e bisogna far fare tutto.

« Il quadro fu [fatto per] il s^r Card. Barbarino e lo mando in spagna rap[re]sentaua l'Istoria d'Attila di basso, ma rileu . . . . . rilieuo dell'Algardi, la più b[ell]a, e la piu . . . . opera che si possa . . . . . e ui sarebbe il modello in piccolo e . . . . . non . . . . . di farsi la medema . . . . . altri.

« Il sig. Pietro da Cortona ne hebbe la cura, si delle figure come della Cornice, fatta di geetto di metallo dorato con lapis lazzaro, che tra tutto faceua l'altezza di otto palmi.

« Gli hò parlato per hauere il suo consiglio e l'ho trouato dispostiss^mo di seruire l'A. V. dell'opera sua, con fare i pensieri delli ornati, et a scegliere, e mettere inpratica il . . . . . hauendo le creature di suo . . . . . modo, come per gietatore . . . . . statue della Cathedra di s. Pietro, che . . . . . Altare di S^to Martino che ha fatto l'ornato de predetto quadro . . . . . del s^r Card. Barbarino, e ne fece due altre pure di metallo d. . . . . p. il s^r Card. Astalli per due piture di Raffaelle concorde in uedere che quello di basso rilieuo che . . . . . argento, si possa fare di argento . . . . . in lapis lazzaro per accrescere il ualore, e col lauoro a differenza di quel del s^r Card. Barbarino che non costa che da s. 1500. Volendo io credere che sia per contentarsi V. A. del più bel lauoro che si possa fare, ancorche non ariuasse al ualore diuisato, per non entrare in oro che darebbe tanto meno di apparenza, e portarebbe conseguenza di tanta magg^e spesa.

« L'opere dell'Algardi sono le piu reg . . . . . e più proprie per l'inuentione, mà sono puoche.

« Vi è un battesimo che non l'ho ueduto.

« Vna decolatione di san Paolo che è bella, e basso mà si pu[ò] rileuare sotto gli occhi del sig^r Pietro, come si pu[ò] fare del quadro di St Agnese pur dell'Algardi [che] è bella.

« Vna madalena che di mar[mo] in Marsiglia.

« La Pietà dé Michel Angelo che è in san Pietro, má è di rilieuo, e ue ne sono di molte copie, come qualched dell'altre ancora.

« Lo santo martirio fatto di alabastro dal s^r Pietro alla quale si potrebbe aggiungere sopra una gloria, e si impegnarebbe maggiorm. il d^o sig. Pietro a fare omnia pose.

« Si è fatto comunam. della Pietà che è nell'Altare del Papa alla Pace, má non mi piace onde sú q^ta. . . . è necessario di hauersi il gusto di V. A.

« Per le due Cornici se risolue di farle di metallo dorate, con pietre diuerse, mà e necessario di hauersi la misura della grandezza delle tele, la qualità delle pietre e se siano di figura grande, o piccole per concordarle sú la grandezza della . . . . . delle Cornici, intendendosi la qualità quanto all'Istoria.

« Il tempo credo che necessariam. basta nelli quatro mesi di tempo a potersi hauer terminato ogni cosa.

« Vi sarebbero della pitura . . . . . da poter copiare ma sarebbe cosa di troppotempo e troppe diuerso ancora una profusione dall'altra.

« Di Galanterie non só uedere qui altro che . . . . Guanti, pelle, ogli, et acque stelate precise che costano uno scudo l'oncia, Ventagli, tutto per mettere ne scrigni, quando che si otenga l'intentione.

« A napoli sono pure l'acque prouasi, má si manderò non hó notitia d'altro.

« A Lucca di quei guanti e di quella figurine di fiorenza sinhora non so cosa potesse dare aproposito,

Digitized by Google

non restarò di andar inuigilando a tutto che ui possa uenire . . . . . e fuori, restando senza più . . . . . li riueriti còmandam^ti^ e con humiliss^ma^ riuerenza

« Di V. A. Ser^ma^

« Roma li p^mo^ genn. 1663.

« Humiliss^mo^ Diuotiss. et Oblig^mo^ ser^re^
« Gio Batt. Muzzarelli ».

« Ser^ma^ Altezza

« Dalla benigniss^ma^ lettera di V. A. S. delli 26 del passato da Portaferro uedo come resta seruita di ordinare in ordine a regali, di non auanzarmi alla spesa, prima di hauer auisato, et hauerne hauuto le determinat^ni^, e tanto haurei fatto quando hauessi hauuto l occas^ne^ pronta, che V. A. haura già ueduto non hauersi hauuta e bisognare farle fare aposta, quando l'A. V. se ne sodisfaccia, e per la qualità diuisata, e per il tempo che conta di lauorarle, et hauerle finite, e non trouandosi cosa di gran longa lontano alla sua intentione, et alla conuenienza necess^a^.

« Il più di genio ch io habbia trouato è stato un quadro d'argento con una pietá di basso-rilieuo (troppo basso) má con un ornamento il piu bello ch'io habbia anco ueduto, di ebano, con un fregio di lapis lazzaro, con gioielli di pietre ordinarie, ma belle, et suo ornam^to^ di figurine d'argento con gli habiti di rame dorato ben fatti, e quasi che detto ornamento meritarebbe di farui dentro una bell'opera di rilieuo, ma le gioie della qualità non si accordono con la condit^ne^ di V. A. alla quale non potrebbe seruire detto quadro che per . . . . . , dimandandone Cinquecento scudi; há noue libre d'argento, e più per altre pietre che ui sono di diaspro, se si potesse hau^e^ p. cento doble sene farebbe un bel regallo.

« Una Croce d'Ebano col ripiano di li lapis sudetto con un Cristo d'argento con la madona e san Giouanni pure d'argento a piedi, spesa che mi pare di cento scudi in circa, ne mi dispiace.

« Vi sono orologi belli, sia per lauoro, per Gioie e pitture, ma uengono tutti di francia, li piu belli, e ui uogliono di quei assai.

« La Cornice di smeraldi larga da tre dita di un palmo, e forse meno di giro, con una pitura all'Indeana, di puoco conto, di una mad^a^, che ne pretende il moretti da mille scudi, non l'hó anco potuta uedere dicendo d'hauerla in mano il s^r^ Card. d'Arag^na^.

« Hó ueduto altroue un quadretto di un palmo in circa di una piccola madona di basso rilieuo di lapis, diaspro, ed altre pietre, fatte sopra altra nel fare queste diligenze anco con tutto li reguardi possibili non so più non dare . . . . . nel uedermi solo nella . . . . . presente entrare in una botega oscura. chiamandosi l'opera tutta di Cameo, e dice il Padrone che le costa s. 400, molto lontano dal mio concetto, et andarebbe in uno di quelli ornam^ti^ che giá uide V. A. uerso Banchi di 800, e mille scudi di pretensione.

« Ho fatto scriuere a Napoli se ui fossero quadri d'arg^to^ et ornam^ti^ di ualore, souenendomi che ui sarebbero di quelle Cornisiole da poter mettere ne scrigni, sentendo per altro che la ancora doppo il contagio non si lauorano più cose al solito che e quanto posso dire in q^io^ proposito spiacendomi di non hau. aua^mo^ più proprio e resto con hum^ma^ riuerenza

« Di V. A. Ser^ma^

« Roma li 8 Geñ 1663.

« Humiliss^mo^ diuot^mo^ et oblig^mo^
« Gio Batta Muzzarelli ».

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe *et* XVIe *siecles. Topographie, Monuments, Collections, d'après des documents nouveaux par* **EUGÈNE MÜNTZ.** Paris, E. Leroux, in-8 di 176 pp. e 7 tavole illustrate.

L'erudito autore, a cui la storia dell'arte, in ispecie quella del Rinascimento alla corte papale, come è noto a tutti i suoi cultori, va d'assai debitrice, ci porge nel presente volume una raccolta di studi e documenti sui monumenti antichi della Città Eterna, rilevati da fonti, la di cui origine risale appunto all'epoca stessa del Rinascimento. Pubblicati, per la più gran parte, già prima in diverse riviste scientifiche, vengono qui riuniti, alcuni essenzialmente aumentati, altri nella loro forma originale.

Nel primo de' suoi saggi l'autore tratta delle *Piante di Roma all'epoca del Rinascimento.* Riassumendo brevemente, e completando in alcuni punti con osservazioni nuove e preziose le ricerche dell'opera fondamentale sul soggetto in questione, compilata alcuni anni fa, dal comm. Giov. Battista de

Digitized by Google

Rossi, il Müntz si stende più ampiamente sui documenti in proposito, scoperti dopo la pubblicazione del libro testè accennato, in ispecie su due rappresentazioni iconografiche, a volo d'uccello l'una, prospettica l'altra, messe nuovamente in luce da lui stesso. La prima fu ritrovata da lui fra le miniature di uno dei numerosi libri di preghiera (livres d'heures) del duca di Berry, fratello del re Carlo V di Francia e notissimo raccoglitore di cose d'arte, manoscritto, che non ha guari, era entrato nelle collezioni preziosissime del duca d'Aumale nella sontuosa sua residenza di Chantilly, offerta di recente dal possessore, vero dono principesco, all'Accademia di Francia. L'origine di questo celeberrimo fra gli *Uffici* francesi, non è posteriore al 1416, anno della morte del duca di Berry, anzi più probabilmente risale alla fine del secolo XIV. La pianta di Roma, di forma circolare, contenuta fra le sue miniature, ne occupa il foglio 140. Fra le iconografie, pubblicate nell'opera del de Rossi, non ce n'è altra che mostri qualche analogia nella orientazione con essa, oltre quella contenuta in un manoscritto di Tolomeo nella biblioteca Nazionale di Parigi (fondo lat. n. 4802) la quale, giusta gli argomenti addotti dall'autore citato, risalirebbe a un originale eseguito fra il 1455 e il 1464. Delle altre piante di Roma, ritrovate dopo la pubblicazione del libro del de Rossi, quella nella cappella del palazzo Pubblico di Siena, dipinta nel 1413 e 1414 da Taddeo di Bartolo e scoperta di recente dal signor H. Stevenson, fa riscontro alla nostra. Tutte e due, non v'ha dubbio su questo punto, traggono origine da un archetipo comune, oggidì smarrito, il quale nei particolari è stato più o meno modificato, secondo i gusti e le convenienze diverse del pittore o del miniatore. In generale la pianta di Siena è più particolareggiata, più esatta e compiuta, delineata con maggior studio; quella del duca di Berry è eseguita colla più grande nitidezza sì, ma pure con estrema inesattezza d'interpretazione. Inoltre, il miniatore del duca di Berry si fece poco scrupolo di omettere alcuni dei principali monumenti della Città Eterna, come p. e. i cavalli del Quirinale, di sfigurarne altri stranamente, p. e. il Pantheon. Pochi solamente, come la piramide di Cestio, il castello S. Angelo, il monte di Giordano Orsini e il mausoleo di Augusto, sono riprodotti nella sua pianta con maggior fedeltà di quella che hanno nell'affresco di Taddeo Bartolo.

Il secondo documento iconografico che il Müntz fu il primo ad indicare all'attenzione degli eruditi, si è la veduta di una parte della Città Eterna, contenuta nel fondo di uno degli affreschi di Benozzo Gozzoli, eseguiti nel 1465 sulle pareti del coro della chiesa di S. Agostino in S. Geminiano. Il carattere della rappresentazione qui è tutto diverso da quello degli altri panorami di Roma, i quali, in generale, riproducono modelli iconografici del secolo XIV; mentre in questi si trovano delineate solamente le fabbriche principali antiche e cristiane, isolate dall'ingombro delle case civili, di sorta che ne spicchi chiaramente l'intento antiquario. Il prospetto del Gozzoli prosegue un tutt'altro scopo, cioè di raffigurare una parte della città nella sua attualità intera, di ritrarne una parte al naturale, sicchè dobbiamo riconoscere in esso una delle prime *vedute* di Roma, nel senso moderno della parola, che ci siano pervenute. Però, ne dovevano essere state eseguite una quantità di simili rappresentazioni nel corso del quattrocento, e il Müntz stesso ne adduce due testimonianze dal Vasari, in cui questi parla di due *prospettive* di Roma, dipinta l'una da Giov. Bellini nel palazzo Ducale di Venezia, l'altra dal Pinturicchio nella loggia del Belvedere di Innocenzo VIII papa. Vi sarebbe da aggiungere una rappresentazione consimile, esistente tuttora nel palazzo Pubblico di Siena, cominciata nel 1408 da Spinello Aretino e perciò più antica di quelle del Bellini e del Pinturicchio. Anche nell'inventario di Lorenzo de' Medici, pubblicato testè dal Müntz, si riscontrano due passi che sembrano riferirsi al soggetto in questione: « una carta dentrovi Roma » e « uno colmo di br. 1 $^1/_2$ dipintavi una Roma fior. 20 ». Cogliendo occasione dalla rappresentazione della così detta *Meta di Romolo,* che si trova pure raffigurata nell'affresco del Gozzoli, il Müntz, dopo aver riprodotto le testimonianze in proposito di Lucio Fauno, di Bernardo Ruccellai e dell'Albertini, fa comunicazione di un breve fin qui inedito di Giulio II, emanato nel luglio 1512, dal quale si desume che gli ultimi vestigi di questo monumento, fatto demolire nel 1499 da Alessandro VI papa, non disparirono prima dell'epoca del breve suindicato.

Nel soggetto del primo studio del presente libro entra pure, almeno in parte, l'ultimo saggio, che si intitola: « Notizie sopra una raccolta di disegni del XV secolo, rappresentanti i principali monumenti di Roma »; inquantochè fra i fogli di questo libro di schizzi d'uno degli architetti della fine del quattrocento, conservato nella biblioteca dell'Escuriale, se ne trova pure uno col prospetto della Città Eterna. Il Müntz, dopo la pubblicazione del suo libro, ne ha presentato una nota, accompagnata da riproduzione fotografica, all'Accademia dei Lincei (seduta del 22 gennaio 1888). Egli ci rivela che il prospetto in questione sia stato eseguito fra gli anni 1491 e 1499, e che rappresenti, presa in modo abbastanza libero dal naturale, una veduta della città che si stende dal Pantheon fin al palazzo Vaticano, veduta in tutto indipendente dalle rappresentazioni anteriori, e perciò porgente nuovi elementi di studio per la topografia di Roma nell'epoca indicata.

I documenti che l'autore ha riuniti nel secondo saggio della presente opera, intitolato: *I monumenti antichi di Roma all'epoca del Rinascimento,* fanno

Digitized by Google

seguito a diverse pubblicazioni riguardanti lo stesso soggetto, messe in luce già prima da altri eruditi come anche dal Müntz stesso. Sono materiali sparsi, i quali senza formar un insieme omogeneo, aggiungono indicazioni preziose allo spoglio metodico dei testi e dei disegni, intrapreso in questi ultimi anni con tanto successo dal commendatore de Rossi da una parte, e da R. Lanciani dall'altra. In primo luogo incontriamo la descrizione del viaggio, fatto nel 1504 da Bernardo Bembo, oratore veneto, da Venezia a Roma, tratta e per la prima volta pubblicata da un manoscritto della Marciana. Segue una serie di documenti, che si riferiscono alla distruzione di monumenti antichi dal tempo di Martino V papa fino a quello di Paolo III; allo scoprimento, allo acquisto ed alla conservazione di statue, fra le quali il gruppo di Laocoonte; alla fondazione di collezioni particolari; agli scavi e all'esportazione di tesori di arte. Viene poi una raccolta di spogli dei registri del Camerlengato vaticano, concernenti ristauri e lavori eseguiti nel castello S. Angelo sotto Alessandro VI e suoi successori fino a Paolo III. Ivi c'imbattiamo nei nomi di alcuni noti architetti del quattrocento e cinquecento, in ispecie di Giuliano e Antonio da Sangallo, il giovane, senza che ci sia però dato di rilevare, dal testo relativo dei documenti, di che sorta fossero i lavori, del resto abbastanza considerevoli, se si vuol giudicare dalle somme pagate, a cui si adoprarono i detti maestri.

La più importante parte del saggio presente si è però la seguente, che ci reca un brano d'un manoscritto inedito, custodito nel museo Britannico (Fonds Landsdowne, n. 720), e contenente la descrizione di un viaggio per l'Italia, fatto negli anni 1574-1578 da un archeologo francese, abitante in Orléans, il di cui nome fin oggi resta occulto. Il Müntz ne ha staccato pel suo libro i fogli 229-273, che contengono la descrizione molto particolareggiata d'un giro circa le mura della Città Eterna. L'autore anonimo fa prova di rara precisione: i suoi ragguagli completano o rettificano passo per passo le indicazioni de' suoi contemporanei. È un dilettante molto erudito, che ha letto le opere de' suoi colleghi romani (cita Lucio Fauno, Mauro e Panvinio), che però in generale preferisce di rapportarsi a proprie osservazioni, e presentare proprie ipotesi. Fanno appendice al lavoro del viaggiatore francese gli estratti dei conti delle spese, riferentisi ai restauri ed alle costruzioni nuove circa le mura e le porte che furono successivamente eseguite dal tempo di Martino V fino a Paolo III. La più gran parte riguarda la costruzione del nuovo « Belvardo » fra porta San Paolo e porta S. Sebastiano e la fortificazione del Borgho, imprese da Paolo III, delle quali ci è dato di seguir tutte le peripezie colla scorta di documenti. Si chiude il saggio colla riproduzione di alcuni documenti circa a ristauri del Campidoglio nel secolo XV, come anche di parecchi altri monumenti antichi.

Sarà còmpito degli eruditi, che si occupano specialmente della topografia e della storia dei monumenti architettonici di Roma antica, di trarre tutte le conseguenze che possono derivare dalla ricca messe di documenti regalatici dal dotto autore. In ogni modo il mondo degli scienziati anche questa volta si sentirà obbligato al fortunato ricercatore ed infaticabile raccoglitore per la presente sua pregevolissima pubblicazione.

C. De Fabriczy

CESARE MASINI. *Storia della Pinacoteca di Bologna*. Bologna, R. Tipografia, 1888, in-16.

L'autore discorre del modo con cui fu composta la Pinacoteca bolognese, e delle sue vicissitudini dal principio del nostro secolo ai nostri giorni, ma senza entrare in particolari, così che non torna il suo lavoro di profitto agli studi. E dubitiamo poi grandemente che l'autore possa e sappia dare alla Pinacoteca bolognese un razionale ordinamento, se porterà in atto i principî che egli espone. Anzi, non sono principî, ma errori: basti il dire che divide la scuola bolognese in quattro fasi: del *Rinascimento*, coi derivati da Franco bolognese (?); del *Purismo*, col Francia e suoi allievi; della *Decadenza*, generata dall'influsso michelangiolesco, e della *Ristaurazione*, operata dagli eclettici Caracci nel secolo XVII. Non si poteva dimostrare con meno parole l'assenza nell'autore di cognizioni d'arte e di storia Le sue distinzioni non potrebbero essere accettate più nè da artisti, nè da storici, nè da filosofi, nè da buongustai, nè da alcuno.

O. Maruti

Digitized by Google

MISCELLANEA

Collezione del canonico Filippo Pirri. — Dal 21 al 26 gennaio p. p. fu venduta in Roma al pubblico incanto quella collezione composta specialmente di suppellettili sacre in argento, bronzo niellato e smaltato. Non senza rammarico si videro dagli amatori in vendita oggetti, che si dimostravano, pel loro speciale carattere, provenienti da chiese o Istituti ecclesiastici, a cui la legge fa divieto di alienare oggetti artistici formanti parte del loro patrimonio. Quella vendita testimoniava della inapplicazione delle leggi e della dispersione continua che si fa anche all'aperto, in piena luce meridiana, di ogni cosa antica. Fra gli oggetti notammo un grande nodo sferico d'una croce processionale, in piastra di rame rialzata a martello, cesellata a fogliami e dorata, con ornamento di sei medaglioni eseguiti in ismalto, e con iscrizione ricordante Nicolò di Guardiagrele, cesellatore abruzzese del secolo XV (HOC . OPVS . FECIT . NICOLAVS . D. ANDREE . D'. GVARDIA). Fra i quadri, poco si vedeva di veramente singolare. Notevole era il piccolo quadretto, rappresentante un busto del Redentore, coronato di spine, segnato *Joanes vicentinus pinxit.* Il catalogo della collezione è stato pubblicato dalla tipografia A. Befani. O. M.

Collezione Orloff. — Questa collezione è stata da breve tempo trasportata da Firenze all'estero, e nonostante le leggi Leopoldine ancora vigenti in Toscana, fu permessa l'esportazione di un busto di terracotta di Giovanni II Bentivoglio, recante l'iscrizione IOANES . BENTIVOLVS . BONON . LIBERTATIS . PRICEPS. Il busto rappresenta il signor di Bologna con un berretto in capo, coi lunghi capelli che gli nascondono la fronte, e con una collana al collo, così come vedesi rappresentato nel ritratto del Costa esistente nella galleria Pitti a Firenze. Il busto ha molta rassomiglianza con le medaglie dello Sperandio, al quale da taluno si attribuisce addirittura il busto medesimo.

O. M.

Preteso ritratto di Pico della Mirandola. — Nella *Chronique des Arts* (n 41, pag. 322) il signor Eugène Müntz ha un'importante comunicazione sul ritratto riprodotto in quest'*Archivio* (fascicolo d'agosto, pag. 291) e che si è creduto fin qui rappresentare Pico della Mirandola. Il signor Prospero Valton gli ha fatto osservare la grande somiglianza che è tra quel ritratto e una miniatura di Gherardo rappresentante Piero figlio di Lorenzo de' Medici, che può vedersi riprodotta nella *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* dello stesso Müntz, a pag. 317, o si guardi il costume, o i lineamenti del volto, pare non possa dubitarsi che i due ritratti rappresentino la stessa persona, e che perciò il ritratto della galleria degli Uffizi raffiguri, non già Pico della Mirandola, ma Piero de' Medici. Ciò è confermato dalla medaglia di Cosimo, il fondatore della dinastia de' Medici, che il ritratto di Firenze tiene con le due mani. Il ritratto sarebbe eseguito tra il 1492, data della morte di Lorenzo, e il 1494, data della cacciata di Piero; e con ciò si rende sempre meglio probabile ch'esso debba veramente attribuirsi al Botticelli (m. nel 1510), di cui son note le relazioni colla casa de' Medici. G.

Nuova pubblicazione della ditta Braun di Dornach. — Coll'arte che ormai è nota a tutto il mondo, la ditta Braun ha ora compiuto una nuova serie di fotografie de' quadri della galleria del principe di Liechtenstein a Vienna. I cultori della storia dell'arte italiana potranno così con lieve spesa avere dinanzi agli occhi alcuno de' più bei quadri d'autore italiano esistenti in quella collezione, giacchè in mezzo a molte opere della decadenza si trovan pure alcuni gioielli che meritavano l'onore di questa nobile riproduzione, quali per esempio, un busto di giovane donna, attribuito a Leonardo (n. 32); la Vergine col Bambino, del Perugino (riproduzione d'un quadro dello stesso autore nella galleria Pitti) (n. 20); un ritratto d'uomo, in busto, del Pordenone; un altro ritratto in busto di un duca d'Urbino, opera attribuita a Francesco Francia (n. 36); la Sacra Famiglia con Santa Caterina e un'altra Santa, di Palma il Vecchio (n. 9); la Vergine col Bambino e Sant'Antonio, di Moretto da Brescia (n. 13); la Sacra Famiglia, di Girolamo Marchesi da Cotignola (n. 15); un ritratto d'uomo in busto, di Marc'Antonio Francia-Bigio; il matrimonio di Santa Caterina, del Veronese (n. 226).

A V.

Digitized by Google

NECROLOGIA

ALFREDO ARMAND - BOTH DE TAUZIA

SONO morti a Parigi due scrittori benemeriti della storia dell'arte italiana: l'architetto ALFREDO ARMAND, che ci diede il catalogo delle medaglie del nostro Rinascimento; il visconte BOTH DE TAUZIA, conservatore al museo del Louvre, che nel catalogo delle pitture italiane di quella grande galleria, e in quello dei disegni di His de la Salle ed altri dimostrò la sua grande coscienza e il suo amore per l'arte italiana. Alfredo Armand, contemporaneamente al Friedländer ed allo Heiss, studiò la medaglia sotto l'aspetto dell'arte, e rintracciò gli autori di que' piccoli capolavori di bronzo. Nel 1880 fornì il primo suo saggio in un libro che in pochi anni crebbe singolarmente di mole, tanto che in tre volumi poi raccolse e lasciò i tesori della sua grande erudizione. Egli fu il Bartsch e il Passavant della medaglia. Il visconte Both de Tauzia, mentre attendeva ad ordinare la galleria italiana nel Louvre, si preparava a rivelarci pagine ignote della storia della miniatura italiana, frugando fra i codici della biblioteca Nazionale di Parigi. Ma la morte ha troncato quelle due nobili esistenze. Onore alla loro memoria!

A. V.

Digitized by Google

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Cenno sui dipinti del Maccari al Senato — Un sepolcro del signor Moje Ezeckiel — Un quadro del signor Mario de Maria — Le porte della facciata di Santa Maria del Fiore — Restauri agli affreschi attribuiti ai Dossi in Ferrara — I *Quattro Mori* di Livorno traslocati e restaurati — La statua di rame per la Mole Antonelliana a Torino — Esito del concorso pel monumento Minghetti a Roma — Resultato finale della Esposizione di Monaco — Un nuovo e prezioso acquisto del museo del Louvre — Il monumento dell'ammiraglio Coligny.

Dovrei parlare innanzi tutto delle pitture di Cesare Maccari nella sala del Senato, pitture che sono state ammirate da quanti apprezzano le più felici produzioni dell'arte; ma i lettori ne hanno già letta la descrizione e vedute le illustrazioni al principio di questo fascicolo, onde è meglio ch'io mi taccia e passi ad altro.

— Una pregevole opera di scultura è stata condotta a termine dall'autore della *Giuditta*, signor Moje Ezeckiel. Si tratta di una stupenda figura di donna, ritratto di una signora straniera, effigiata distesa sulla propria tomba, che è una imitazione bellissima dei monumenti funebri del quattrocento. Quest'opera, inspirata dall'antico, nulla ha in sè che risenta di imitazione servile, e rivela nell'autore un perfetto buon gusto e un vivo sentimento dell'arte.

— Il signor Mario de Maria, bolognese, ha compiuto un quadro il cui soggetto è ricavato da una leggenda del trecento. Si tratta di alcuni frati, accecatisi per fanatismo religioso, nell'atto di entrare in convento, i quali scendono brancolando per una scala posta a piè di un muro bianco, nel quale si apre una cappella internamente illuminata. Il quadro è di un colorito bellissimo, e l'autore ha saputo ritrarre da quella strana leggenda i più belli e più svariati effetti.

— Chiusasi al pubblico la esposizione dei progetti per le porte minori della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze, la Commissione giudicante dichiarò di merito uguale i due progetti distinti coi motti *Santa Maria del Fiore* e *Giotto*, dei professori Passaglia e Cassioli, i quali così dovranno eseguire una porta ciascuno, dividendosi il lavoro, come già si sono diviso il premio di L. 8000. La Commissione però ha suggerito che ambedue gli artisti debbano fare alcune modificazioni ai loro disegni, per mettere in armonia le due porte fra loro e colla porta maggiore, già allogata al Passaglia. E in questo la Commissione ha fatto opera lodevolissima; poichè la porta maggiore e una delle minori essendo della medesima mano, era necessario che si evitasse lo sconcio che una delle porte più piccole avesse un carattere troppo diverso dalle altre.

— La Deputazione provinciale di Ferrara, riconosciuta la necessità di riparare i guasti sofferti dai dipinti che adornano la vôlta della sala del Consiglio della provincia, e che sono opera pregevolissima già attribuita al pennello dei Dossi, si è rivolta al cav. Guglielmo Botti, ispettore delle RR. gallerie di Venezia, affinchè voglia fare gli studi necessari per la esecuzione dei restauri occorrenti ad assicurare la conservazione di quelle pitture. Il prof. Botti ha già fatte le sue prove in Ferrara, e nel castello stesso degli Estensi, dove già maestrevolmente condusse il restauro della *sala dell'Aurora*, ricca di affreschi, pure attribuiti ai Dossi, e di uno stupendo fregio con putti. La cittadinanza di Ferrara ha veduto con animo grato questo atto della Deputazione provinciale, nel quale ha ravvisato una prova del culto che essa professa per le arti belle, e dell'amore che porta alle più splendide glorie della scuola artistica ferrarese.

— E a proposito di restauri, parmi acconcio tener qui discorso di quello stupendamente eseguito a Livorno del famoso monumento del Tacca, noto più comunemente col nome dei *Quattro Mori*.

Chiunque abbia visitato Livorno ricorderà la statua in marmo del granduca Ferdinando I dei Medici, alla quale fanno corteggio quattro superbe statue in bronzo di schiavi africani, incatenati agli angoli del suo piedistallo, e ai quali servirono di modello un turco e tre figli suoi, stati fatti prigionieri da una galera toscana alla battaglia di Lepanto. Ricorderà pure come quel monumento stupendo apparisse improvvidamente sacrificato, collocato com'era sulla banchina della darsena, e a metà nascosto da antenne, remi, carcasse di barche sdruscite, vecchi timoni di nave, ancore, gomene e altri attrezzi marinareschi che stavano ammucchiati e addossati alla cancellata che lo recingeva.

Il municipio di Livorno, vergognando a ragione di quello stato di cose che deturpava così sconciamente la più bell'opera d'arte, senza dubbio, della sua città, decretò che i *Quattro Mori* fossero rimossi da quel luogo e trasportati in sito più degno della fama e del merito di quel monumento. I lavori di restauro e di trasloco furono affidati all'ingegnere Gori, il quale compì felicemente e con molta lode l'opera sua. Il monumento del Bandini e del Tacca, convenientemente restaurato, fu reso alla pubblica vista nella nuova sua sede il 1° dicembre

Digitized by Google

corrente. La Giunta capitanata dal sindaco, la rappresentanza provinciale e una folla grande di cittadini assisterono allo scoprimento del monumento restaurato, il quale adesso si presenta assolutamente ammirabile.

Il municipio di Livorno, con la esecuzione di questo lavoro, ha ben meritato non solo della sua cittadinanza, ma benanco dell'arte, mettendo in maggiore evidenza e in località più degna una delle più splendide opere che possieda quella città.

— Lo scultore Fumagalli ha condotto a termine la statua di rame destinata ad essere collocata sulla cuspide della Mole Antonelliana a Torino. Questa statua rappresenta un genio con ali chiuse e con una lancia nella destra e un ramo di palma nella sinistra. Questa figura, di oltre quattro metri di altezza, deve posare sopra un globo, pure di rame, e sopra una base adorna di corone, cornucopie ed altri ornati; talchè l'insieme verrà a formare un coronamento magnifico di quel grandioso edifizio.

— Qui a Roma, e precisamente il 26 di novembre scorso, la Commissione reale per il monumento Minghetti si è radunata, con intervento del presidente del Consiglio dei ministri, per devenire alla scelta del modello migliore tra quelli presentati al concorso apertosi a tale uopo. La Commissione stessa ha accordata la sua preferenza al progetto n. 6, di Gangeri e Misuraca. Una menzione onorevole e un premio di 1000 lire sono stati accordati ai progetti portanti i nn. 7, 8 e 16 degli scultori Bertone, Ximenes e Laurenti. L'esposizione dei modelli presentati fu poi riaperta al pubblico, e rimase visibile fino al 2 del mese di dicembre corrente.

E adesso volgiamo un rapido sguardo oltre i confini del nostro paese.

— A Monaco di Baviera l'Esposizione internazionale di belle arti è stata chiusa, segnalando un successo non comune, almeno per la parte finanziaria: poichè non solo ha dato luogo ad una vendita di quadri per la somma totale di 1,050,000 marchi, ma ha fatto realizzare ai suoi intraprenditori un guadagno netto di oltre 100,000 marchi.

— Il museo del Louvre ha fatto acquisto di una celebre tomba, appartenuta già all'abbazia di Citeaux, e trasportata poi presso un privato a Digione. È il sepolcro di Filippo Pot, gran siniscalco del ducato di Borgogna; opera stupenda eseguita nella seconda metà del secolo XV, mentre era ancora in vita colui che doveva occuparla. Il defunto vi è rappresentato completamente armato e sdraiato sopra una lapide portata a spalla da otto piagnoni, in abito di lutto a larghe pieghe e con cappuccio in testa. Ognuna di queste figure regge uno scudo con lo stemma di una delle famiglie imparentatesi con quella dell'estinto.

Il monumento, stato già illustrato da gran tempo nella *Gazette des Beaux-Arts*, è di un effetto sorprendente: si giurerebbe di udire il suono misurato e grave dei passi di quelle otto figure funebri che portano alla sua ultima dimora il gran siniscalco borgognone.

Il Louvre da gran tempo ne agognava l'acquisto: compiutolo, è a sperarsi che non tarderà ad aprire una speciale sezione per l'arte medioevale francese, sezione che è nel desiderio di tutti gli artisti di Francia.

— E come il Louvre si è arricchito di un nuovo monumento, così la città tra poco ne possederà uno di più, a breve distanza dall'antico palazzo dei re. Questo monumento sarà innalzato alla memoria dell'ammiraglio di Coligny, la vittima più illustre dell'iniqua strage di San Bartolomeo, perpetratasi la notte del 24 agosto 1572. Il monumento sorgerà prossimo all'area dell'antico palazzo di Ponthieu, nel quale abitava l'ammiraglio, e offrirà la forma di un cenotafio sorgente sopra uno zoccolo di marmo bianco e adornato di tre statue: quella di Coligny effigiato in piedi, in attitudine calma e raccolta, con la sinistra chiusa sul petto e la destra appoggiata alla spada; quella allegorica della Patria, con una corona nella sinistra e una spada nuda nella destra; quella finalmente della Religione, che porge con la sinistra una palma e con la destra si comprime il cuore. Il monumento, eretto per soscrizione nazionale e col concorso dello Stato, ed eseguito dallo scultore Crauck, riuscirà uno dei più notevoli della capitale francese.

Dicembre 1888.

C. GALEAZZI

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

D. GNOLI, *Direttore* — L. PASQUALUCCI, *Editore*

ROMA — Forzani e C. tipografi del Senato.

Digitized by Google

Digitized by Google

(SA)
N4
.A6S1
v.1
(1885)

Digitized by Google

Digitized by Google